SCRITTORI D'ITALIA

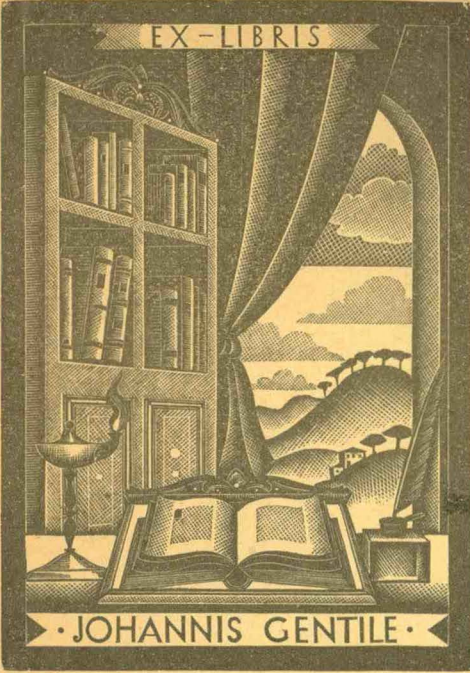
FRANCESCO DE SANCTIS

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

NUOVA EDIZIONE

A CURA DI

BENEDETTO CROCE

VOLUME SECONDO

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1912

SCRITTORI D'ITALIA

F. DE SANCTIS

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

II

FRANCESCO DE SANCTIS

STORIA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

NUOVA EDIZIONE

A CURA DI

BENEDETTO CROCE

VOLUME SECONDO

BARI

GIUS. LATERZA & FIGLI

TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI

1912

XIII

L'« ORLANDO FURIOSO »

[Versi latini e rime italiane dell'Ariosto: imitazioni e giuochi letterari — L'imitazione latina e le commedie dell'Ariosto. Inferioritá di esse rispetto ad altre commedie del Cinquecento — Qualche bel tratto sparso — Vita e indole dell'Ariosto — Comicitá nell'una e nell'altra, espressa nelle *Satire* — Valore artistico delle *Satire* — Abbassamento della terzina a metro comico — Genesi dell'*Orlando*. Serietá con cui fu concepito e lavorato — Ma serietá derivante dal puro sentimento dell'arte — Contrasto tra l'Ariosto e Dante — Il mondo cavalleresco nel Rinascimento e in Italia: mondo senza serietá, di mera immaginazione: ideale della cortesia — Mancanza di unitá e di ordine nel poema ariostesco, come vera unitá e vero ordine — Tela dell'*Orlando* — Libertá e individualitá della vita cavalleresca: spirito d'avventure e capricci di passione — Il soprannaturale come macchinario — Naturalezza che l'Ariosto dá a questo suo mondo — Perfezione della rappresentazione e finitezza della forma — La « chiarezza omerica », la semplicitá o la « divinitá » dell'Ariosto — Assenza in lui di maniera — La storia della « rosa » nel Poliziano e nell'Ariosto — Aspetto di sogno che serba il suo poema — Emozioni subitanee e fugaci, senza scosse profonde e senza strazio — Brandimarte e Fiordiligi, Zerbino e Isabella — Le comparazioni: loro ufficio — Le descrizioni degli spettacoli naturali, senza sentimento della natura — Le riflessioni e sentenze — Ancora l'Ariosto e Dante — Leggerezza apparente della nuova letteratura, di cui l'*Orlando* è il capolavoro — Ma sotto quell'apparenza c'è lo spirito negativo e dissolvente, lo spirito del Boccaccio: il comico — Il riso dell'Ariosto — L'ironia: Orlando, Astolfo, Angelica ecc., e le loro avventure: la discordia dei cavalieri — La rozzezza di Rodomonte e la virtú di Ruggiero: inferioritá di Ruggiero — Fantasie infantili descritte col risolino di un secolo adulto — Tra il serio e il ridi-

colo — L'Ariosto e il Cervantes — L'*Orlando*, per arte, l'opera piú perfetta della immaginazione italiana: per l'ironia del suo contenuto, colonna luminosa nella storia dello spirito umano.]

Ludovico nacque nello stesso anno che Michelangiolo, il 1474. Machiavelli, Berni, Bembo, Guicciardini, Folengo, Aretino, i principali personaggi di questa etá letteraria, nacquero in questo scorcio del secolo, a poca distanza di anni: il Machiavelli nel sessantanove, il Bembo nel settanta, il Guicciardini nell'ottantadue, e nel novantaquattro il Folengo, e nel novantadue Pietro Aretino.

Nel novantotto, proprio l'anno che il Machiavelli era eletto segretario del comune fiorentino, Ludovico scrivea in prosa le sue due prime commedie. L'uno attendeva alle gravi faccende dello Stato, e ne' suoi viaggi in Italia e in Europa attingeva quella scienza dell'uomo e quella pratica del mondo, che dovea fare di lui la coscienza e il pensiero del secolo; l'altro faceva il letterato in corte, e scrivea sonetti, canzoni, elegie, capitoli, commedie, tutto nel mondo della sua immaginazione.

Aveva allora ventisei anni. Cinque ne aveva sciupati intorno alle leggi; finché, avuta dal padre licenza, si mise con ardore allo studio delle lettere, e, tutto pieno il capo di Virgilio, Orazio, Petrarca, Plauto, Terenzio, cominciò a far versi latini e italiani, come tutti facevano: elegie, canzoni, odi, epigrammi, madrigali, sonetti, epistole, epitalami, carmi.

Nel novantaquattro, quando Carlo ottavo scendeva in Italia, il giovane Ludovico scrive un'ode oraziana a Filiroe, nome ch'egli appicca ad una contadinella. Carlo minaccia

asperi
furore militis tremendo,
turribus ausoniis ruinam.

E il giovane, sdraiato sull'erba e con gli occhi alla sua Filiroe, scrive:

Rursus quid hostis prospiciat sibi,
me nulla tangat cura, sub arbuto
iacentem aquae ad murmur cadentis...

Pensa e sente e scrive come Orazio. Il mondo precipita: e che importa? sol che possa andar pe' campi, seguire Lida, Licori, Filli, Glaura, e cantare i suoi amori:

Est mea nunc Glycere, mea nunc est cura Lycoris,
Lyda modo meus est, est modo Phyllis amor...
Antra mihi placeant potius, montesque supini,
vividaque irriguis gramina semper aquis...
Dum vaga mens aliud poscat, procul este Catones...

E scrive *De puella, De Lydia*, nome oraziano di una sua amata di Reggio, *De Iulia*, una cantante, *De Glycere et Lycori*, *De Megilla*, e fino *De catella puellae*, imitazione felice di Catullo. Luigi decimosecondo conquista il ducato di Milano, chiamatovi da Alessandro sesto; e che importa

si furor, Alpibus
saevo flaminis impetu
iam spretis, quatiat celticus ausones?

Che importa servire a re gallo o latino,

si sit idem hinc atque hinc non leve servitium?
Barbaricone esse est peius sub nomine, quam sub moribus?

Tutti barbari e tutti tristi. E il giovane, esclamando « *improba secli conditio!* » e lamentando « *clades et Latii interitum* »,

nuper ab occiduis illatum gentibus, olim
pressa quibus nostro colla fuere iugo,

svolge l'occhio dallo spettacolo e cerca un asilo in Orazio e Catullo. L'anno appresso alla calata di Carlo ottavo, l'Ariosto recita l'orazione inaugurale degli studi nel duomo di Ferrara, *De laudibus philosophiae*, e poi la reca in esametri. Scrivea pure sonetti, canzoni, elegie, dove si sente lo studio del Petrarca. Nel novantatré, a diciannove anni, scrive un'elegia per

la morte di Leonora d'Aragona, moglie del duca di Ferrara. Nell'introduzione si scopre ancora lo studente e il dilettante:

> Rime disposte a lamentarvi sempre,
> accompagnate il miserabil core
> in altro stil che in amorose tempre:
> ch'or giustamente da mostrar dolore
> abbiamo causa, ed è sí grave il danno
> che appena so s'esser potria maggiore.

I suoi amori in italiano sono platonici, alla petrarchesca; in latino sono sensuali, all'oraziana. In latino tiene Megilla tra le braccia, e non può credere a' suoi occhi, e dice:

> *An haec vera Megilla,*
> *cuius detineor sinu?*
> *Haec, haec vera mea est; nil modo fallimur,*
> *mi anceps anime: en sume cupita iam*
> *mellita oscula, sume*
> *expectata diu bona.*

Ma in italiano Megilla è « l'alta beltade », che « col suo beato lume illustra e imbianca l'occaso »; e l'amante è « nel dir lento e restio », e non descrive, perché « chi descriver puote a pieno il sole »?

> Non è valor uman che tanto ascenda.

Se avesse potuto apprendere il greco, Anacreonte o Teocrito gli avrebbe instillata nell'immaginazione un'altra fraseologia: perché tutto questo è un gioco di frasi. Ma, tutto dietro al latino, non pensò per allora al greco:

> Ché 'l saper nella lingua degli achei
> non mi reputo onor, s'io non intendo
> prima il parlar de li latini miei.
> Mentre l'uno acquistando, e differendo
> vo l'altro, l'occasion fuggí sdegnata,
> poi che mi porge il crine ed io nol prendo.

Morí il padre ch'egli aveva soli ventott'anni, e lo lasciò tra sorelle e piccoli fratelli capo della casa: cosí dové mutare Omero nel libro de' conti:

> Mi more il padre, e da Maria il pensiero
> dietro a Marta bisogna ch'io rivolga,
> ch'io muti in squarci ed in vacchette Omero.

Né poté avere piú agio e modo d'intendere « nella propria lingua dell'autore » ciò che Ulisse sofferse a Troia e poi nel lungo errore, e ciò che scrisse Euripide, Pindaro e gli altri, a cui le muse argive « donâr sí dolci lingue e sí faconde »; perché, venuto in corte, fu mandato qua e lá, oppresso dal giogo del cardinale d'Este:

> E di poeta cavallar mi feo:
> vedi se per le balze e per le fosse
> io potevo imparar greco o caldeo.

Fra questi studi e imitazioni uscí la *Cassaria*, una commedia in prosa, scritta con tutte le regole della commedia plautina, e che parve un miracolo a Ferrara, appunto perché vedevano in italiano quello che erano usi ad ammirare in latino. Ai misteri e alle farse succedea la commedia e la tragedia, con tutte le regole dell'arte poetica e con le forme di Plauto e Terenzio. E non solo s'imitava quel meccanismo, ma si riproducea lo stesso mondo comico: servi, parasiti, cortigiane, padri avari e figli scapestrati. Il giovane autore, a quel modo che trasforma le sue contadine in Filli e Licori, vive tutto in quel mondo di Plauto, e nel suo lavoro d'imitazione perde di vista la societá in mezzo a cui si trova. La sua commedia è una ricostruzione, non è una creazione; e, intento al meccanismo, si lascia fuggire le piú belle situazioni e contrasti comici. Nel Bibbiena e nel Lasca ci è una certa vita che viene dal *Decamerone*, non so che licenzioso e buffonesco, conforme allo spirito comico, quale s'era sviluppato a Firenze e si sentiva nel Lasca e nel Berni, segretario del Bibbiena. Ma l'Ariosto vive fuori di questo ambiente e in un mondo tutto di erudizione, e, quando vuol

essere faceto, ti riesce grossolano. Oltreché, essendo quello un mondo di accatto e con caratteri giá dati, ci sta a disagio, e non ci si abbandona, e non se lo assimila. Un effetto comico ci è; ed è ne' viluppi, negl'intrighi, negli equivoci, prodotti dal caso o dalla malizia, in un imbroglio drammatico che spesso stanca l'attenzione. Ma l'intrigo non basta a sostenere l'interesse, quando i caratteri non sieno bene sviluppati e l'intrigo non si trasformi in situazione comica. Trappola, Volpino, Nebbia, Erofilo, Lucrano sono esseri insignificanti, né dall'intreccio esce alcuna scena fondamentale, dove si raccolga l'interesse. Piú tardi scrisse altre commedie, intestatosi a farle in versi sdruccioli per rendere l'imitazione latina perfetta, parendogli che quel metro rispondesse a capello al giambo. Né in questa forma sgraziata, che vuol essere poesia e non è prosa, gli riesce meglio la commedia, ancorché il soggetto alcuna volta potesse convenire a quella societá, come è il *Negromante*. Sbagliata la via, non si raddrizza piú. Un negromante o astrologo, che fa mestiere di sua arte e con sue bugie cava quattrini da' gonzi, è un argomento popolarissimo e trattato allora da tutt'i novellieri. Il Boccaccio avea messo in iscena il prete o il frate, come il prete di Varlungo o frate Cipolla: allora la parte di scroccone e giuntatore era rappresentata dall'astrologo. Il nome era mutato: il motivo comico era lo stesso. Ricordiamoci con che brio ne ha trattato il Lasca in una sua novella. Ci si sente la tradizione e la malizia del Boccaccio e l'ambiente di Firenze, dove lo speziale arguto continua il Sacchetti, il Pulci, il Magnifico. Ma nel *Negromante* ariostesco senti la societá latina, dove il servo è piú astuto del padrone, rappresentata da chi non vi sta in mezzo e non l'intende, e la studia su' libri. Cintio, Camillo, Massimo sono mummie piú che uomini, preda facile de' birboni che ci vivono intorno. Sono essi non il principale, ma il fondo del quadro, la vile moltitudine sulla quale si esercita la malizia de' servi e degli avventurieri. Concetto profondo, se l'Ariosto l'avesse trovato lui e ne avesse cavato un mondo comico. Ma ci sta a pigione e senza alcun senso, come se fosse cosa naturalissima questo mondo còlto al rovescio, sí che i

servitori ne sappiano piú dei padroni e diventino i loro tutori e salvatori, come Fozio e Temolo, che scoprono e sventano le malizie del negromante. Costui, che è il protagonista, non è proprio un astrologo, com'è nel Lasca, e come il prete è prete nel Boccaccio; ma è un birbone matricolato, che fa l'astrologo senza crederci punto. Nel Lasca la materia comica è cavata dall'astrologia messa in burla: qui l'astrologia ci sta per comparsa, né da essa escono i mezzi d'azione. Se maestro Iachelino, che è il negromante, fosse un vero astrologo, che mentre vuol farla a' padroni è burlato da' servitori, il concetto sarebbe cosí spiritoso com'è nell'astrologo del Lando, di cui si mostra piú sapiente un contadino, anzi l'asina del contadino. Ma qui l'*astrologo è un ignorantaccio, che, come dice il* Nibbio, suo servo e confidente, mal sapendo leggere e male scrivere, fa professione di filosofo, di medico, di alchimista, di astrologo, di mago:

> e sa di queste e dell'altre scïenzie
> che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi.

Sicché il tutto si riduce a una gara di malizia tra maestro Iachelino e Nibbio da una parte, e Fozio e Temolo, che sono i servi, dall'altra. Non mancano bei tratti, che rivelano nell'autore un ingegno e uno spirito comico non comune. Cintio racconta al servo le maraviglie del negromante, e il servo si beffa del negromante e del padrone, ed è in ultimo colui che l'accocca a tutti. Cintio l'assicura gravemente che sa trasformare uomini e donne in animali. Risponde Temolo:

> Si vede far tutto il dí, né miracolo
> è cotesto...
> Non vedete voi che subito
> un divien podestade, commissario,
> provveditore, gabelliere, giudice,
> notaio, pagator degli stipendii,
> che li costumi umani lascia, e prendeli
> o di lupo o di volpe o di alcun nibbio?

— Capisco — dice Cintio. — La poca esperienza che hai del mondo ti fa parlare cosí. Ma non credi tu dunque che e' possa scongiurare gli spiriti? — E Temolo risponde:

Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo
per me ne crederei; ma li grandi uomini,
e principi e prelati, che vi credono,
fanno col loro esempio ch'io, vilissimo
fante, vi credo ancora.

Questo tratto è stupendo d'ironia: è il popolano ignorante che col suo naturale buon senso si prende spasso de' grandi uomini. Bella situazione drammatica è dove Nibbio, viste le reti tese a Cintio, a Massimo e a Camillo, il piú ricco, domanda al negromante:

Delle tre starne che in piè avete, ditemi
qual mangiarete?

ASTROLOGO

Vedraimi ir beccandole
ad una ad una, ed attaccarmi in ultimo
alla piú grassa, e tutta divorarmela.

NIBBIO

Eccoven'una, e la miglior: mettetevi,
se avete fame, a piacer vostro a tavola.

ASTROLOGO

Chi è? Camillo?

NIBBIO

Sí.

ASTROLOGO

Sí ben; mangiarmelo
voglio, che l'ossa non credo ci restino.

E questo Nibbio, quando vede scoperte le magagne dell'astrologo, egli, suo servo, confidente e mezzano, gli dá il calcio

dell'asino, e lo ruba e lo pianta lí. Sono bei tratti perduti in un mondo convenzionale e superficiale, e poco studiato e abborracciato nei momenti piú interessanti. L'autore vi mostra un'attitudine piú a narrare, ad esporre, a descrivere che a drammatizzare. Che uomo sia maestro Iachelino, è benissimo esposto in un monologo di Nibbio; ma, quando lo si vede in azione, lo si trova noioso, insipido, grossolano, molto al di sotto dell'aspettazione.

Ludovico era di coltura al di sotto de' tanti dotti di quel tempo, ed anche di alcuni della corte. Il cardinale Ippolito pregiava assai meno i poeti, gente oziosa, che i suoi staffieri e camerieri; e, volendo trarre un utile dal nostro poeta, ne fece un « cavallaro », *mandandolo qua e lá in suo servigio. Ludo*vico, ricordandosi la grande amicizia di Leone decimo, quando era proscritto con la sua famiglia da Firenze, vistolo papa, andò a lui pieno di speranza, e non ne cavò altro che belle parole. Fu anche in Firenze per commissione della corte ferrarese, e la profonda impressione fattagli da quella vista si rivela in una elegia scritta in quell'occasione:

> A veder pien di tante ville i colli
> par che 'l terren ve le germogli, come
> vermène germogliar suole e rampolli.
> Se dentro un mur, sotto un medesmo nome,
> fosser raccolti i tuoi palazzi sparsi,
> non ti sarian da pareggiar due Rome.

Inviato governatore in Garfagnana, alza le strida perché il cardinale lo abbia tolto a' dolci studi e a' cari amici e spintolo in quel « rincrescevole laberinto ». Da ultimo il cardinale volea trarselo appresso in Ungheria; e qui il nostro poeta perde le staffe e dichiara che in Ungheria non vuole andare. Lodare il cardinale in versi, sta bene; ma far da comparsa nel suo corteggio, questo no:

> Io, stando qui, farò con chiara tromba
> il suo nome sonar forse tanto alto,
> che tanto mai non si levò colomba.

E lo loda in latino e in volgare, e piú sfacciatamente in latino:

Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma?
mystica quis casto castius Hyppolito?

Ma Ippolito non si curava delle lodi, e lo volea servo e non poeta:

Non vuol che laude sua da me composta
per opra degna di mercé si pona:
di mercé degno è l'ir correndo in posta...
S'io l'ho con laude ne' miei versi messo,
dice ch'io l'ho fatto a piacere e in ozio:
piú grato fôra essergli stato appresso.

Ludovico, scrittor di commedie, è egli medesimo un carattere de' piú comici; e se, rappresentando un mondo convenzionale è riuscito nelle commedie poco felice, è stato felicissimo dipingendo se stesso alla buona e al naturale. Alcune sue qualitá te gli affezionano. Ama i fratelli e la vecchia madre, e per loro si acconcia a servitú, rodendo il freno. Il suo ideale è la tranquillitá della vita, starsene a casa fantasticando e facendo versi, vivere e lasciar vivere. Ma il punto è che sia lasciato vivere. Il poveruomo era un personaggio idillico, non aveva ambizioni, non curava grandezze né onori, gli sapeva « meglio una rapa » in casa sua che « tordo, starna o porco selvaggio » all'altrui mensa:

E cosí sotto una vil coltre,
come di seta o d'oro ben mi corco.
E piú mi piace di posar le poltre
membra, che di vantarle che agli sciti
sien state, agl'indi, agli etiòpi ed oltre.
Degli uomini son vari gli appetiti:
a chi piace la chierca, a chi la spada,
a chi la patria, a chi li strani liti.
Chi vuole andare a torno, a torno vada;
vegga Inghilterra, Ongheria, Francia e Spagna:
a me piace abitar la mia contrada.
Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
quel monte che divide e quel che serra
l'Italia, e un mare e l'altro che la bagna.

Questo mi basta: il resto della terra,
senza mai pagar l'oste, andrò cercando
con Tolomeo, sia il mondo in pace o in guerra.

Ma non è lasciato vivere, e ha tra' piedi il cardinale, e ne sente una stizza che sfoga con questo e con quello. Qualche rara volta la stizza si alza a indignazione e gli strappa nobili accenti:

Apollo, tua mercé, tua mercé, santo
collegio delle muse, io non possiedo
tanto per voi ch'io possa farmi un manto.

Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro
cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo ed acro
renderli e tôr la libertá mia prima.

Se avermi dato onde ogni quattro mesi
ho venticinque scudi, né sí fermi
che molte volte non mi sien contesi,
mi debbe incatenar, schiavo tenermi,
obbligarmi ch'io sudi e tremi, senza
rispetto alcun ch'io muoia o ch'io m'infermi;
non gli lasciate aver questa credenza:
ditegli che piú tosto ch'esser servo,
torrò la povertade in pazienza.

Ma sono scarse faville. Non è cosí rimesso d'animo o cupido d'onori, che imiti i cortigiani e sacrifichi la sua comoditá per fare a gusto del cardinale; e non è cosí altero, che rompa la catena una buona volta e lo mandi con Dio. Serve borbottando e sfogando il mal umore, con una sua propria fisonomia nella scala de' Sancio Panza e de' don Abbondio. E ne nascono situazioni stupendamente comiche. Tale è il suo viaggio a Roma, con tante speranze nell'amico Leone. Come lo accoglie bene! Ma sono parole, e la sera gli tocca andare a cena sino all'insegna del Montone:

Piegossi a me dalla beata sede:
la mano e poi le gote ambe mi prese,
e il santo bacio in amendue mi diede...

> Indi, col seno e con la falda piena
> di speme, ma di pioggia molle e brutto,
> la notte andai sin al «Montone» a cena.

Ora lo prende la stizza, e si sfoga descrivendo la cupiditá ingorda de' cardinali; ora fa il filosofo, come volesse dire: — E quando anche avessi le ricchezze del Gran Turco e tre e quattro mitre, ne val poi la pena? —

> Sia ver che d'oro m'empia la scarsella
> e le maniche e il grembo e, se non basta,
> m'empia la gola, il ventre e le budella;...
> in ch'util mi risulta essermi stanco
> in salir tanti gradi? Meglio fôra
> starmi in riposo o affaticarmi manco.

Ora ha aria di scusare il papa. — Poerino! Parenti, cardinali che gli diedero «il piú bel di tutt'i manti», amici che lo aiutarono a tornare a Firenze, dee dar bere a tanti!

> Se fin che tutti beano aspetto a trarme
> la volontá di bere, o me di sete
> o secco il pozzo d'acqua veder parme:
> meglio è star nella solita quiete.

Questa magnifica situazione è sviluppata con ricchezza di motivi e di gradazioni, con una perfetta veritá di caratteri e con un'ironia tanto piú pungente quanto appare piú ingenua e piú bonaria. Lo stesso ho a dire di Ludovico fatto governatore, che fa un ritratto stizzoso de' suoi amministrati e deplora il tempo sciupato intorno ad essi, o di Ludovico che nega di andare in Ungheria, o che raccomanda a Pietro Bembo il figlio, e gli narra la sua vita e le sue contrarietá, i suoi studi. Ci si vede tra la stizza quella specie di rassegnazione delle anime fiacche, che significa: — Ma che ci è a fare? Pazienza! — E anche una specie di bonomia, che gli fa sciorinare tutt'i suoi difetti, come fossero perle. Anche il Berni è cosí, e si fa bello della sua poltroneria; ma carica e buffoneggia con lo scopo di far ridere: dove Ludovico si dipinge tutto al naturale, a semplice sfogo del malumore, e meno cerca l'effetto e piú l'ottiene. Si

ride a spese degli altri e anche un po' a sue spese, e senza ch'egli se ne accorga o se ne guardi. In un secolo cosí artificiato, dove per soverchio studio d'imitazione o per conseguire certi effetti artistici si perdeva di vista la realtá della vita, Ludovico, che scrivendo commedie o canzoni e sonetti petrarcheschi si pone in un mondo convenzionale, qui, in presenza di se stesso, come Benvenuto Cellini, crea un carattere comico de' piú interessanti, perché non è solo il suo ritratto, ma del borghese e letterato italiano a quel tempo, nel suo aspetto men reo. Ha visto Roma, ha visto Firenze, è stato in Lombardia; ma il suo mondo non si è ingrandito, il suo centro è rimasto Ferrara; e le sue cure domestiche, i suoi umori con la corte, i suoi piccoli fastidi, i suoi amori, le sue relazioni letterarie, i suoi interessi privati sono tutta la sua preoccupazione, allora appunto che l'Italia era corsa da' barbari e si dibatteva nella sua agonia. Il borghese colto, spensierato, pigro, tranquillo, ritirato nella famiglia o tra le allegre brigate, è tutto qui con la sua quiete e il suo «*fuge rumores*». Ci è in questo ritratto un po' di Orazio; ma l'imitazione è qui natura, è somiglianza di anima e di genio. Il riso è puro di amarezza e di disprezzo, perché senti che l'uomo di cui tu ridi è onesto, gentile, ingenuo, inoffensivo, ha tutte le qualitá amabili delle anime deboli e buone. Non ci è il capitolo e non la satira, perché quell'uomo non si propone di berteggiare né di censurare, ma unicamente di sfogare il suo umore col fratello o l'amico. E perciò la sua narrazione è mescolata di osservazioni, facezie, motti, proverbi, movimenti stizzosi d'immaginazione, tratti e pitture satiriche, e soprattutto di apologhi graziosissimi, piccoli capilavori. La terza rima, il linguaggio eroico e tragico del medio evo, il linguaggio della *Divina commedia* e de' *Trionfi*, in questa profonda trasformazione letteraria diviene il linguaggio della commedia, il metro del capitolo, della satira e della epistola, con una sprezzatura che arieggia alla prosa. La parabola si compie in queste epistole dell'Ariosto, dove la terzina è profondamente modificata e prende forma pedestre, aguzzata e sentenziosa, come un epigramma o un proverbio.

La terzina, come il sonetto e la canzone, era il genere letterario e tradizionale. L'ottava, la cui immagine si vede giá abbozzata ne' rispetti e ne' canti popolari, era il linguaggio de' romanzi, delle narrazioni e delle descrizioni, recata a perfezione dal Poliziano. Era il linguaggio di moda e popolare. E la terzina sarebbe rimasta, come il sonetto e la canzone, stazionaria e convenzionale, se il Berni e l'Ariosto non le avessero data nuova vita, traendola dal cielo e dandole abito conforme al tempo. L'ottava rima cantava; la terzina discorreva, berteggiava, satirizzava, esprimeva la parte prosaica e reale della vita.

Fra tanti fastidi e piccole miserie della vita Ludovico scriveva l'*Orlando furioso*, con molta noia del cardinale Ippolito, che vedeva sciupato in quelle « corbellerie » il tempo destinato al suo « servizio ».

I Boiardo interruppe il suo *Orlando innamorato* proprio allora che calava le Alpi Carlo ottavo per andar « non so in che loco ». Morí qualche anno dopo, quando Ludovico traduceva Plauto e Terenzio e scriveva commedie, rappresentate magnificamente nel teatro di corte. La gloria dell'Omero ferrarese spronò l'Ariosto a tentar qualche cosa di simile. Cominciò in terza rima una storia epica de' fasti estensi, ma smise subito, disacconcio il metro alla sua larga vena. E si risolse, senz'altro, di continuar la storia di Orlando, ripigliandola lá dove l'avea lasciata il Boiardo. Se ne consigliò col Bembo, il quale lo esortò a scrivere il poema in latino. L'*Orlando* in latino! Il Bembo non capiva cosa fosse l'*Orlando innamorato.* Ma lo capiva l'Ariosto, che di quella lettura facea sua delizia, e deliberò senza piú di usare lo stesso metro e le stesse forme. Cosí cansò l'imitazione classica e ricuperò la libertá del suo ingegno. Pose mano al lavoro nel 1505, al suo trentunesimo anno, e vi si seppellí per dieci anni, e spese tutto il rimanente della vita a emendarlo. Si racconta che andasse sino a Modena in pianelle e non se ne accorse che a metá della via. Altri fatti si narrano della sua distrazione. Che cosa c'era dunque nella sua testa? C'era l'*Orlando furioso.* Niuna opera fu concepita né lavorata con maggior serietá.

E ciò che la rendeva seria non era alcun sentimento religioso o morale o patriottico, di cui non era piú alcun vestigio nell'arte, ma il puro sentimento dell'arte, il bisogno di realizzare i suoi fantasmi. Ci è ne' suoi fini il desiderio un po' di secondare il gusto del secolo e toccare tutte le corde che gli erano gradite, un po' di tessere la storia o piuttosto il panegirico di casa d'Este. Ma sono fini che rimangono accessorii, naufragati e dimenticati nella vasta tela. Ciò che lo anima e lo preoccupa è un sentimento superiore, che è per lui fede, moralitá e tutto; ed è il culto della bella forma, la schietta ispirazione artistica. E lo vedi mutare e rimutare, finché non abbia dato alle sue creazioni l'ultima forma che lo contenti. Da questa svrietá e genialitá di lavoro uscí l'epopea del Rinascimento, il tempio consacrato alla sola divinitá riverita ancora in Italia: l'Arte.

Ludovico e Dante furono i due vessilliferi di opposta civiltá. Posti l'uno e l'altro tra due secoli, prenunziati da astri minori, furono le sintesi in cui si compí e si chiuse il tempo loro. In Dante finisce il medio evo: in Ludovico finisce il Rinascimento.

Ritratto tutti e due della loro etá. Dante fu piú poeta che artista: all'artista nocquero la scolastica, l'allegoria, l'ascetismo e la stessa grandezza ed energia dell'uomo. Ci era nella sua coscienza un mondo reale troppo vivo e appassionato e resistente, perché l'arte potesse dissolverlo e trasformarlo. E quel mondo reale era involuto in forme cosí dense e fisse, che il suo sguardo profondo non poté sempre penetrarvi e attingerlo nel suo immediato.

Tutto questo mondo è giá sciolto innanzi a Ludovico, nella sua realtá e nelle sue forme. È sciolto per un lavoro anteriore, al quale egli non ha partecipato. Giá nel Petrarca spunta l'artista, che si foggia il mondo del suo cuore, e se lo compone e atteggia come pittore, e ci crede e ci si appassiona e ne sente i tormenti e le gioie. Giá nel Boccaccio l'arte si trastulla a spese di quella realtá e di quelle forme. Giá su quel mondo è passato il ghigno di Lorenzo e il riso beffardo del Pulci, e giá, vòto il tempio, è surta sugli altari la nuova divinitá annunziata

da Orfeo, tra' profumi eleganti del Poliziano. Ludovico non ha niente da affermare e niente da negare. Trova il terreno giá sgombro, e senza opera sua. Non è credente e non è scettico: è indifferente. Il mondo in mezzo a cui si forma, destituito di ogni parte nobile e gentile, senza religione, senza patria, senza moralitá, non ha per lui che un interesse molto mediocre. Buona pasta d'uomo, con istinti gentili e liberi, servo non fremente e ribelle ma paziente e stizzoso, adempie nella vita la parte assegnatagli dalla sua miseria con fedeltá, con intelligenza, ma senza entusiasmo e senza partecipazione interiore. Lo chiamavano distratto. Ma la vita era per lui una distrazione, un accessorio; e la sua occupazione era l'arte. Andate a vedere quest'uomo mezzano e borghese come quasi tutt'i letterati di quel tempo, nella sua bontá e tranquillitá facilmente stizzoso, e che non sa conquistare la libertá e non sa patire la servitú, e tutto rimpiccinito e ritirato tra le sue contrarietá e le sue miserie si fa spesso dar la baia per le sue distrazioni e le sue collere; andate a vedere quest'uomo quando fantastica e compone. Il suo sguardo s'illumina, la sua faccia è ispirata, si sente un iddio. Lá, su quella fronte, vive ciò che è ancora vivo in Italia: l'artista.

Giá questo mondo cavalleresco, che riempie la sua immaginazione, non era stato altro mai in Italia che un mondo di fantasia e visto da lontano. E quando ogni idealitá si corruppe, molti cercavano ivi quell'ideale di bontá e di virtú che altri trovavano nella vita pastorale: cosí sorse sulle rovine del medio evo il poema cavalleresco e l'idillio, i due mondi poetici o ideali del Rinascimento. Una reminiscenza di quel mondo cavalleresco c'era, ma lontana e confusa per le date, per i luoghi e per i fatti; sicché veniva alla coscienza non da tradizioni nazionali, ma dalla lettura di romanzi tradotti o imitati. Pure, una immagine vicina di quel mondo era nelle corti, dove appariva quel non so che signorile e gentile e umano che fu detto « cortesia », e dove spesso si davano spettacoli che richiamavano alla mente quelle forme e que' costumi. Ci era dunque nella coscienza italiana un mondo della cortesia, contrapposto al mondo

plebeo per la pulitezza delle forme e la gentilezza de' sentimenti; un mondo le cui leggi non erano derivate dal Vangelo né da alcun codice, ma dall'essere cavaliere o gentiluomo; e anche oggi sentiamo dire: « in fé di gentiluomo ». Ci era il codice dell'onore e dell'amore, che comprendeva gli obblighi del prode e leale cavaliere. La costanza e fedeltá nell'amore, la devozione al suo signore, l'osservanza della parola, la difesa de' deboli, la riparazione delle offese, erano gli articoli principali di quel codice, il cui complesso costituiva il cosí detto « punto d'onore ». Questo è quel mondo della cortesia che nel *Decamerone* apparisce come il mondo poetico in contrapposto con la rozzezza plebea; e in veritá Gerbino e Guglielmo e la figlia di Tancredi e Federigo degli Alberighi sono belle immagini di un mondo superiore per finezza e fierezza di tempra. Ma nelle corti italiane, come quelle di Urbino, di Ferrara, di Mantova, era rimasto di quel mondo appena un barlume, e piú nell'apparenza che nella sostanza, anzi non rado avveniva di vedere accoppiata con l'eleganza e la galanteria dei costumi la piú sfacciata perfidia, come in Cesare Borgia. Un sentimento vero e profondo dell'onore non era dunque parte intima del carattere nazionale; e se allora potevano esserci uomini di onore, non ci era certo né un popolo né una classe dove l'onore fosse regola della vita, anzi quegli uomini colti e svegliati erano inclinati a dar dello sciocco a quelli che con loro danno o incomoditá osservavano quelle leggi: non era virtú, era dabbenaggine, e destava quel leggier senso ironico, la cui punta è appena dissimulata nell'esclamazione del poeta:

Oh gran bontá de' cavalieri antiqui!

Non ci era dunque in Italia un serio sentimento cavalleresco, che potesse ispirare qualche cosa come il *Cid*; e scaduto ogni sentimento religioso, morale e politico, l'onore rimaneva senza base, e non avea serbate che alcune delle sue qualitá superficiali, e piú brillanti che solide, di cui si vede il codice nel *Cortigiano* del Castiglione. Perciò la cavalleria, come la

mitologia e come il mondo religioso, non era fra noi altro che pura leggenda o romanzo; un mondo d'immaginazione, che interessava non per il suo ideale, ma per la novitá, la varietá e la straordinarietá degli accidenti. Meno il suo significato era serio, e piú il suo contenuto era fantastico e licenzioso, cancellati tutt'i limiti di spazio e di tempo e di verisimiglianza. Il cantastorie non si proponeva altro scopo che di stuzzicare la curiositá e appagare l'immaginazione, intessendo sul vecchio fondo tradizionale cavalleresco le favole piú assurde, e intrigandole fra loro in modo da tener sospesa e curiosa l'attenzione. Indi quelle forme di narrare bizzarre, interrompendo, intramettendo, ripigliando co' passaggi piú bruschi, e portando l'incoerenza fino nell'esterna orditura del racconto.

Giá cominciava a spuntare una scienza dell'uomo e della natura. L'invenzione della stampa, la scoperta di Copernico, i viaggi di Colombo e di Amerigo Vespucci, gli scritti del Pomponazzi, i *Discorsi* del Machiavelli, la Riforma, la costruzione solida di grandi Stati, come la Spagna, la Francia, l'Inghilterra, erano fatti colossali, che rinnovavano la faccia del mondo. Ma le conseguenze non erano ancora ben chiare; e il mondo moderno, il mondo dell'uomo e della natura, o, per dirlo in una parola, la scienza, era ancora come un sole inviluppato di vapori, che non dánno via a' suoi raggi. E i vapori erano il mondo popolare dell'immaginazione, che suppliva alla scienza, riempiendo la terra di miracoli. Ogni specie di soprannaturale era accumulata e ammessa, il miracolo de' cristiani, il prodigio de' pagani, gl'incanti de' maghi e delle fate, le imposture degli astrologi. L'uomo stesso, in mezzo a questa natura fatata e incantata, era un attore degno di quel teatro: essere ancora primitivo, credulo, ignorante, abbandonato alle sue inclinazioni e passioni, determinato all'azione da súbiti movimenti anzi che da posata riflessione, e che non si ripiega mai in sé, non si studia, non si conosce, è tutto superficie, tutto fuori nel tumulto e nel calore della vita. Perciò è piuttosto anch'esso una forza naturale che un essere consapevole, una forza tirata e avvolta nel vario gioco degli avvenimenti, povera di c a r a t t e r e e di a u t o n o m i a.

Nondimeno l'Italia era il paese dove l'uomo, come intelligenza, era piú adulto, piú formato dall'educazione e dalla coltura, e dove il soprannaturale sotto tutte le sue forme non era ammesso che come macchina poetica, un gioco d'immaginazione. Perciò, se in altre parti di Europa ci era ancora un legame tra il mondo cavalleresco e il mondo reale, questo legame era spezzato tra noi, e la cavalleria non era che un mondo di pura immaginazione.

Ludovico era tutt'altro che uomo cavalleresco, anzi tirava al comico. E quando prese a voler continuare la storia del Boiardo, era come un pittore che dipinge con la stessa indifferenza una santa o una ninfa o una fata, pur di dipingerla bene. Molti chiedono: quale fu lo scopo dell'Ariosto? Non altro che rappresentare e dipingere quel mondo della cavalleria. Omero canta l'ira di Achille, Virgilio canta Enea, Dante canta la redenzione dell'anima. L'Ariosto non canta l'impresa di Agramante o di Carlo, e non le furie di Orlando e non gli amori di Ruggiero e Bradamante: l'impresa di Agramante è per lui come un punto fisso intorno al quale si sviluppa il mondo cavalleresco; non lo scopo, ma il tempo e il luogo nel quale si mostra quel mondo. Egli canta le donne e i cavalieri, le cortesie e le audaci imprese, che furono a quel tempo che Agramante venne in Francia. Le furie di Orlando e gli amori di Ruggiero sono non episodi, appunto perché non ci è un'azione unica e centrale, ma parti importanti di quell'immensa totalitá che dicesi « mondo cavalleresco ». L'unitá è dunque non questa o quella azione e non questo o quel personaggio, ma è tutto esso mondo nel suo spirito e nel suo sviluppo nel tal luogo e nel tal tempo. Se l'impresa di Agramante fosse non il semplice materiale dove si sviluppa il mondo cavalleresco, ma una vera e seria azione, lo scopo del poema; e se Orlando e Ruggiero fossero episodi in quest'azione, il romanzo sarebbe cosí difettoso come difettosa sarebbe la *Divina commedia*, a volerla giudicare con lo stesso criterio. Belli questi episodi che invadono l'azione e la soperchiano! Bella quest'azione che ha i suoi accidenti piú importanti fuori del poema nella storia del Boiardo, e che ispira un

interesse molto mediocre al poeta, il quale se ne ricorda solo allora che ha bisogno di raccogliere le fila troppo sparse in un centro, e volentieri e per lungo tempo se ne dimentica, e, finita essa, continua senza di essa! « Unitá d'azione » ed « episodi » sono un linguaggio convenzionale venutoci da Aristotile e da Orazio, e sarebbe cosa assurda a volerlo applicare al mondo cavalleresco. Perché l'essenza di quel mondo è appunto la libera iniziativa dell'individuo, la mancanza di svrietá, di ordine, e di persistenza in un'azione unica e principale, sí che le azioni si chiamano « avventure » e i cavalieri si dicono « erranti ». Staccarsi dal centro andare vagando e cercare avventure, è lo spirito di un mondo che ripugna cosí alla unitá come alla disciplina. Volere organizzare questo mondo co' precetti di Orazio e di Aristotile è un volerlo falsificare. Il disordine qui è ordine, e la varietá è unitá. Come l'unitá del mondo, nella sua infinita varietá, è nel suo spirito o nelle sue leggi, cosí l'unitá di questa vasta rappresentazione è nello spirito o nelle leggi del mondo cavalleresco.

La forza centripeta è assai fiacca in questo mondo della libertá e dell'iniziativa individuale; e ci vuole l'angiolo Michele o il demonio per tirare i cavalieri erranti a Parigi, dove si combatte. E non ci si trovano che un par di volte, e appena una giornata; ché il dí appresso corrono di nuovo dietro a' fantasmi delle loro passioni, tirati da amore, da vendetta, da gloria, e vaghi tutti di avventure strane e maravigliose. La stessa impresa di Agramante non è un fatto religioso o politico, ma anch'essa una grande avventura, cagionata dal desiderio della vendetta. Parigi è un punto stabile, dove stanno a offesa e difesa con gli eserciti Carlo e Agramante; ma i loro paladini e cavalieri, la piú parte re e signori, vanno discorrendo per il mondo, e Parigi non è che un punto di convegno dove il racconto si raccoglie alcuna volta e si riposa, e di cui si vale il poeta per comporre e annodare le fila in certi grandi intervalli. Perché al di sopra di quest'anarchia cavalleresca ci è uno spirito sereno e armonico, che tiene in mano le fila e le ordisce sapientemente, e sa stuzzicare la curiositá e non affaticare

l'attenzione, cansare in tanta varietá e spontaneitá di movimenti il cumulo e l'imbroglio, ricondurti innanzi improvviso personaggi e avvenimenti che credevi da lui dimenticati, e nella maggiore apparenza del disordine raccogliere le fila, egli solo tranquillo e sorridente in mezzo al tumulto di tanti elementi cozzanti. Parigi è il principal nodo dell'ordito: è come un faro, che di tanto in tanto brilla e illumina tutto intorno. La scena si apre a Parigi, appunto allora che le genti cristiane hanno avuto una gran rotta. E allora appunto, quando il bisogno è maggiore, Rinaldo, Orlando, Brandimarte vanno via. Rinaldo corre dietro a Baiardo, Orlando corre dietro ad Angelica, e Brandimarte corre dietro ad Orlando. Vi trovate giá in pieno mondo cavalleresco: vi si sviluppano le avventure. E mentre essi corrono, Agramante mette il fuoco a Parigi, e Rodomonte vi entra solo e vi sparge il terrore. Parigi è salvato, perché una pioggia miracolosa spenge l'incendio, e Rinaldo, guidato dall'angiolo Michele, giunge proprio a tempo e disfá i pagani: Agramante, che assediava, è assediato. I cavalieri pagani sono anche erranti. Ferraú cerca Orlando, a cui ha giurato di toglier l'elmo; Gradasso cerca Rinaldo, a cui vuol togliere Baiardo; Sacripante cerca Angelica; Marfisa, Rodomonte, Ruggiero, Mandricardo contendono e pugnano tra loro. Riesce al demonio di farli correre appresso al ronzino di Doralice, che li tira seco a Parigi. Giungono e disfanno i cristiani. Ma il dí appresso si raccende a discordia e vengono alle mani. Mandricardo è ucciso da Ruggiero; Marfisa e Rodomonte lasciano per ira il campo; e chi rimane? Rinaldo tra' cristiani, Ruggiero tra' pagani. Un duello tra Rinaldo e Ruggiero dee porre fine alla guerra. Ma Agramante rompe i patti: è disfatto, la sua flotta è dispersa da' nemici e da' venti, e vede di lungi la sua patria arsa da' cristiani. Il poema, cominciato a Parigi, si termina a Parigi con le nozze di Ruggiero e la morte di Rodomonte. Parigi è il legame esteriore del racconto, ma non ne è l'anima o il motivo interiore. Il motivo è lo spirito di avventura e la soddisfazione degli appetiti, l'amore o il punto d'onore o il maraviglioso, che tirasi appresso il cavaliere, quando non sia sviato e impedito

da forze soprannaturali. Il soprannaturale è qui come semplice macchina o forza, senza personalitá; e forze sono e non persone Michele e il demonio e la Discordia e Atlante e Melissa. È un soprannaturale privo di ogni aureola e prestigio; e tali sono pure le spade e gli scudi incantati, e gli anelli fatati, e gl'ippogrifi, e la lancia di Argalía, e il corno di Astolfo, e simili storie viete e note, che lasciano fredda l'immaginazione del poeta. Si è cosí avvezzi a questo soprannaturale, che ci si sta dentro come in un mondo ordinario: quel fantastico in permanenza uccide se stesso e perde le sue punte e i suoi colori: se interesse ci è, non è in quello, ma negli effetti tragici o comici che sa cavarne il poeta, come sono gli effetti comici del corno di Astolfo. Tra questo mondo soprannaturale vive una forza indisciplinata e quasi ancora primitiva, nelle varie sue gradazioni, dal mostro e dal gigante e dal pagano sino al cavaliere cristiano, il cui modello è nel codice di onore, e che rappresenta la civiltá e il progresso nella comune barbarie. I motivi spirituali di questo mondo, l'amore, l'onore e il maraviglioso o lo spirito di avventura, sono dal poeta portati a quell'ultimo punto che confina col ridicolo: l'amore toglie il senno ad Orlando ed imbestia Rodomonte; il punto d'onore degenera in puntiglio e produce i piú strani effetti, la cui immagine tragica è Mandricardo e il cui modello comico è Rodomonte nelle sue imprese sul ponte; il maraviglioso ti conduce sino alla soglia dell'inferno e nel paradiso terrestre e nel regno della luna. Il mondo cavalleresco ne' suoi motivi interni è spinto all'ultima punta. Se l'elemento soprannaturale è fiacco, e la stessa Alcina pare quasi piú una personificazione allegorica che una verace persona poetica, vivacissima è al contrario la pittura degli avvenimenti determinati da forze naturali e umane, che abbracciano tutto il circolo della vita nelle sue varie e contrarie apparenze. Vi si sviluppano profonde combinazioni estetiche, serie e comiche, come è Angelica che finisce moglie di un povero fante, la pazzia di Orlando, la peregrinazione di Astolfo nella luna, la discordia nel campo di Agramante, Agramante in vista di Biserta, e Gradasso fatato, che, guerreggiando tutta la vita

per avere Baiardo e Durlindana, quando le ha ottenute e si crede felice, è ammazzato da Orlando. Reminiscenza di Achille è Ruggiero, liberato dagli ozi del castello incantato e dalle delizie di Alcina, e riuscito il piú perfetto modello di cavaliere. Intorno a queste grandi combinazioni si aggruppano fatti minori, che dánno il finito e il contorno a questo mondo nelle sue piú lievi sfumature, come è la morte di Zerbino e il lamento d'Isabella, Olimpia abbandonata, la morte e le esequie di Brandimarte, le avventure di Grifone, Dudone, Marfisa, e le scene comiche di Martano, di Gabrina e di Giocondo. Quantunque un mondo cosí fatto abbia un aspetto fuori dell'ordinario e si discosti tanto da' costumi e dal sentire del suo tempo, pure Ludovico ci sta cosí a suo agio e ne ha sí vivamente impressa l'immaginazione, che te lo dá alla luce con tutt'i caratteri di una vita presente e reale. E qui è il maraviglioso del genio ariostesco: rappresentare un mondo cosí straordinario con semplicitá e naturalezza. Le condizioni di esistenza sono veramente fantastiche sino all'assurdo; ma, una volta ammesse quelle basi, il movimento storico diviene profondamente umano e naturale. Si vegga con che fine gradazioni psicologiche è condotto Orlando sino a perdere il senno; con che scala intelligente è rappresentato il dolore di Olimpia, o la discordia de' pagani nel campo di Agramante. Perciò tutti quei personaggi ti stanno innanzi vivi, e non puoi dimenticarli piú. Alcuni anzi son divenuti caratteri comici proverbiali, come Rodomonte, Gradasso, Sacripante, Marfisa. Il poeta non s'intromette niente nella sua storia, e, piú che attore, è spettatore che gode alla vista di quel mondo, quasi non fosse il mondo suo, il parto della sua immaginazione. Indi quella perfetta obbiettivitá e perspicuitá del mondo ariostesco, che è stata detta « chiarezza omerica ». L'arte italiana in questa semplicitá e chiarezza ariostesca tocca la sua perfezione, ed è per queste due qualitá che l'Ariosto è il principe degli artisti italiani, dico « artisti » e non « poeti ». Non dá valore alle cose, slegate dalla realtá e puro gioco d'immaginazione; ma dá un immenso valore alla loro formazione, e intorno vi si travaglia con la maggiore serietá. Non ci è cosí piccolo

particolare che non tiri la sua attenzione e non abbia le sue ultime finitezze. Appunto perché l'interesse è non nella cosa ma nella sua forma, la maniera sobria e comprensiva di Dante è abbandonata; e non hai schizzi, hai quadri finiti. Ciò che nel *Decamerone* ti dá il periodo, qui te lo dá l'ottava, di una ossatura perfetta, e congegnata a modo di un quadro, col suo protagonista, i suoi accessorii e il suo sfondo. Il Poliziano ti dá una serie di cui lascia il legame all'immaginazione: l'Ariosto ti dá un vero periodo, cosí distribuito e proporzionato che pare una persona. E l'effetto è non solo in quella ossatura materiale cosí solida e bene ordinata, ma in quell'onda musicale, in quella superficie scorrevole e facile, che ti fa giungere all'anima insieme coi fatti i loro motivi e i loro affetti. Nel secolo de' grandi pittori, quando l'immaginazione italiana mirava a dare all'immagine tutta la sua finitezza, l'Ariosto è pittore compíto, che non ti lascia l'oggetto finché non ne abbia fatto un quadro. E non è che cerchi effetti di luce o di armonia straordinari, o lusso di colori e di accessorii: non ci è ombra di affettazione o di pretensione; ci è l'oggetto per se stesso, che si spiega naturalmente. Il poeta fissa l'esterioritá nel punto che è viva, quando cioè è atteggiata cosí o cosí per movimenti interni o esteriori; e non osserva, non riflette, non la scruta, non l'interroga, non cerca al di dentro, non la palpa, non la maneggia per volerla abbellire. Nessun movimento subbiettivo viene a turbare l'obbiettivitá del suo quadro, nessun movimento intenzionale. Non ci è il poeta: ci è la cosa che vive e si move; e non vedi chi la move, e pare si mova da sé. Questa sublime semplicitá nella piena chiarezza della visione è ciò che il Galilei chiamava a ragione la « divinitá » dell'Ariosto. E non è solo nel minuto, ma nelle grandi masse. La sua vista rimane tranquilla e chiara ne' piú bruschi e complicati movimenti d'insieme. Indi è che dipinge duelli, battaglie, giostre, feste, spettacoli, paesaggi, castella, con quella purezza e semplicitá di disegno che dipinge le cose minime. Nelle ottave del Poliziano la superficie non ha piú nulla di scabro, ma ti accorgi che è stata strofinata, leccata, lisciata, e si vede l'intenzione dell'eleganza.

Qui la superficie è cosí naturalmente piana, che ti par nata a quel modo e che non possa essere altrimenti. Pigliamo ad esempio la rosa:

> Questa di verde gemma s'incappella;
> quella si mostra allo sportel vezzosa;
> l'altra, che 'n dolce foco ardea pur ora,
> languida cade e il bel pratello infiora.

Qui la rosa m'ha aria di una fanciulla civettuola, che prende questa o quell'attitudine per parer vezzosa. L'« incappellarsi », lo « sportello », quell'« ardere in dolce foco », sono immagini appiccatele da immaginazione umana. È la rosa non nella sua naturalezza immediata, ma come pare all'uomo. Ci si vede il lavoro dello spirito, che l'orna e la vezzeggia, la rosa passata attraverso lo spirito e uscitane trasformata. Vedi ora nell'Ariosto, la rosa,

> che in bel giardin sulla nativa spina
> mentre sola e sicura si riposa,
> né gregge né pastor se le avvicina:
> l'aura soave e l'alba rugiadosa,
> l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
> gioveni vaghi e donne innamorate
> amano averne e seni e tempie ornate.
>
> Ma non sí tosto dal materno stelo
> rimossa viene e dal suo ceppo verde,
> che quanto avea dagli uomini e dal cielo
> favor, grazia e bellezza, tutto perde.

Questa è la storia o il romanzo della rosa. Il poeta ha aria non di descrivere, ma di raccontare; e ti pone innanzi la cosa nella sua veritá naturale, sí che niente paia oltrepassato, esagerato o trasformato. L'« alba rugiadosa », il « ceppo verde », la « nativa spina », i « gioveni vaghi », le « donne innamorate », i « seni e le tempie », il « gregge e il pastore » sono tutte immagini naturali, distinte, plastiche, obbiettive, prodotte da una immaginazione impersonale, assorbita dallo spettacolo. E guarda alla movenza dell'ottava, con tanta semplicitá che l'ultimo verso par ti caschi per

terra, come vil prosa, a quel modo che è cascata la rosa da quella sua altezza verginale. Gli è che qui eleganza, armonia, colorito non vengono da alcun preconcetto dello spirito, ma sono la forma stessa delle cose, non il loro ornamento o la loro veste, ma la loro chiarezza. Come le cose minime, cosí le grandi masse sono disegnate con la stessa perspicuitá e purezza. Fra tante battaglie e duelli e incanti e paesaggi non trovi mai ripetizioni o reminiscenze, perché ciascuna cosa è come un individuo perfettamente distinto e caratterizzato. Quadro, piccolo o grande che sia, prende la sua movenza e il suo colore dalla cosa rappresentata, e però ciascun quadro è in sé distinto e compíto, condotto e disegnato negli ultimi particolari. Lo spirito ne' suoi preconcetti è limitato e produce la «maniera», che ti pone innanzi non la cosa vista, ma il modo di guardarla, la visione: e perciò facilmente imitabili sono i poeti subbiettivi, ne' quali prevale la maniera, come il Petrarca, il Tasso, il Marino e simili. Al contrario inimitabile è l'Ariosto, che non ha maniera, perché è tutto obbliato e calato nelle cose, e non ha un guardare suo proprio e personale. Anzi egli ha una perfetta bonomia, un'aria di raccontare alla schietta e alla buona, come le cose gli si presentano, senza mettervi niente di suo. Ha un ingegno poroso, che riceve e rende le cose nella evidenza e distinzione della loro personalitá, senza che esse trovino ivi intoppo o alterazione. Perciò il suo ingegno è trasmutabile in tutte guise, non secondo il suo umore, ma secondo la varia natura delle cose. Con la stessa facilitá e sicurezza vien fuori l'eroico, il tragico, il comico, l'idillico, il licenzioso, come qualitá naturali delle cose anziché del suo spirito. Di che viene l'evidenza miracolosa di questo mondo nella sua infinita varietá e libertá, e la sua serietá artistica nel suo insieme e nelle minime parti. L'evidenza è in quel coglier gli oggetti vivi, cioè in azione, e metterti innanzi tutti gli accessorii essenziali, anch'essi in azione, cioè come movimenti, attitudini o motivi: accessorii, che Dante fa indovinare, e che qui si sviluppano nelle larghe pieghe dell'ottava. E perché gli oggetti sono còlti in azione o in movimento, le descrizioni sono rare e sobrie, e appena accennati i

caratteri e i paesaggi, che sono l'uomo e la natura nel loro stato d'immobilitá, e abbozzate le intramesse e le commettiture e le circostanze facilmente intelligibili, e gli antecedenti richiamati brevemente, e l'azione còlta nel momento piú interessante e condotta innanzi con le vele gonfie e con prospero vento. Mai non ti accade d'impaludare o di deviare: come in questo mondo par che non esistano limiti di spazio o di tempo, cosí nello stile non trovi intoppi o ingombri, e sei in acqua limpida e corrente. Tutto è succo e pieno di senso. Niente ci sta in modo assoluto: tutto è relativo e intenzionale, e concorre all'effetto, ora serio ora comico. L'effetto è quale te lo può dare un mondo di sola immaginazione, al quale il poeta non prende altra partecipazione che artistica, che non ha alcuna relazione con le sue passioni e i suoi sentimenti. L'effetto è una viva curiositá sempre nutrita e accompagnata spesso da una tranquilla soddisfazione, come chi sa di sognare, e gli piace, e tiene gli occhi mezzo chiusi, immerso in quella contemplazione. Il sogno gli piace; pure non dice nulla al suo cuore e alla sua mente: è un dolce ozio dell'immaginazione. È un flutto d'immagini cosí vive e limpide, cosí naturali e cosí espressive, che ti tengono a sé e non ti concedono alcuna distrazione; e ti giungono portate da onde sonore, tra colori e tra mormorii che dilettano la vista e suonano deliziosamente nell'orecchio. Quel mondo è il tuo *rêve* o, per dirla con linguaggio tolto a quel mondo, è il tuo castello incantato, il tuo sogno dorato. L'impressione non è cosí profonda che oltrepassi l'immaginazione e colpisca il tuo essere in ciò che di piú serio ha il pensiero o il sentimento. La piú gagliarda impressione ti suscita appena una emozione: nuvoletta nel suo formarsi giá sciolta in quel limpido cielo. Di queste nuvolette leggiere, appena disegnate, è sparso il racconto; e sono movimenti subitanei che provocano una risata o una lacrima, immediatamente repressi e trasformati. Eccone qualche esempio:

— Né men ti raccomando la mia Fiordi... —
ma dir non poté « ligi » e qui finío...

> Stese la mano in quella chioma d'oro,
> e strascinollo a sé con violenza;
> ma, come gli occhi a quel bel volto mise,
> gli ne venne pietade e non l'uccise.

Cosí subitanee e cosí fugaci sono le tue emozioni, quando ti balzano innanzi certe immagini tenere. Si sveglia subito nel tuo cuore qualche cosa che si move e che non puoi chiamare ancora «sentimento», quando una nuova immagine ti avverte del gioco e ricaschi nella tranquillitá della tua visione. Una delle creature piú simpatiche dell'Ariosto è Zerbino, e, quando gli giunge addosso la spada di Mandricardo, ci è nel nostro cuore un piccol movimento, che risponde ai palpiti della sua Isabella; ma il poeta con una galanteria piena di grazia paragona la lunga e non profonda ferita al nastro purpureo, che partisce la tela d'argento ricamata dalla sua bella, e spenge in sul nascere quel movimento. La morte di Zerbino è una scena molto tenera, il cui sentimento troppo straziante è rintuzzato da immagini graziosissime. Isabella è china sul morente: il poeta la guarda, e la trova pallidetta come rosa:

> rosa non còlta in sua stagion, sí ch'ella
> impallidisca in su la siepe ombrosa.

Zerbino, morendo, nella sua disperazione manda un ultimo sguardo pieno di passione all'amata:

> Per questa bocca e per questi occhi giuro,
> per queste chiome onde allacciato fui...

Talora è una sola circostanza ben collocata, che dal sentimentale ti gitta nell'immagine:

> E straccia a torto l'auree crespe chiome.

A questo ufficio adempiono specialmente i paragoni, che nel piú vivo dell'emozione te ne distraggono e ti presentano un altro oggetto. Sacripante nel suo dolore paragona la verginella alla rosa. Angelica incalzata da Rinaldo pare una cavriola fuggente, che abbia veduta la madre sotto i denti del pardo:

ad ogni sterpo, che passando tocca,
esser si crede all'empia fera in bocca.

L'« impasto leone », l'« uscito di tenebre serpente », l'« orsa assalita nella petrosa tana », il « vase a bocca stretta e a lungo collo, onde l'acqua esce a goccia a goccia », e simili spettacoli, non nuovi e non originali, come presso Dante, ma di apparenze e movenze vivacissime, sono gagliarde diversioni e distrazioni, che riconducono la vita al di fuori anche nel maggiore strazio della passione. Veggasi nel canto quarantacinquesimo il lamento di Bradamante, che è una vera canzone elegiaca, sparsa di amabili paragoni. Quell'occhio vagante, che cerca se stesso nella natura, ha giá rasciutte le lacrime. Onde nasce quel tono generale del sentimento, piú vicino all'elegiaco e all'idillico che all'eroico e al tragico: ciò che è conforme non pure alla natura impressionabile e tenera del poeta, ma alla stessa tendenza dell'arte, dal Petrarca in qua. Anche la natura rimane tutta al di fuori e non ti cerca l'anima, com'è il giardino di Alcina e il paradiso terrestre. Ci è l'immagine, non ci è il sentimento:

Zaffir, rubini, oro, topazi e perle
e diamanti e crisoliti e iacinti
potriano i fiori assimigliar che per le
liete piagge v'avea l'aura dipinti...

Cantan fra i rami gli augelletti vaghi
azzurri e bianchi e verdi e rossi e gialli,
murmuranti ruscelli e cheti laghi
di limpidezza vincono i cristalli.

Qual è il suono che manda questa natura? quali impressioni? quali ispirazioni? Astolfo fra tanta bellezza guarda e passa, e non gli si move il core che di maraviglia alla vista di un muro che è tutto di una gemma

piú che carbonchio lucida e vermiglia.
Oh stupenda opra! oh dedalo architetto!

Non hai dunque il sentimento della natura, come non hai il sentimento della patria, della famiglia, dell'umanitá, e neppure

dell'amore, dell'onore. In luogo del sentimento hai la sentenza morale, che è la sua astrazione, il sentimento naturalizzato e cristallizzato in bei versi, come:

> *Il* miser suole
> dar facile credenza a quel che vuole.

Ecco magnifiche sentenze intorno all'amore:

> Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
> e l'invisibil fa vedere Amore.
>
> Che non può far di un cor ch'abbia suggetto
> questo crudele e traditore Amore?...
>
> Che lietamente in sul principio applaude,
> e tesse di nascosto inganno e fraude.
>
> Amor, che sempre
> d'ogni promessa sua fu disleale,
> e sempre guarda come involva e stempre
> ogni nostro disegno razionale...
>
> Io dico e dissi e dirò finch'io viva,
> che chi si trova in degno laccio preso,
> pur che altamente abbia locato il core,
> pianger non dee, se ben languisce e muore.
>
> Chi mette il piè sull'amorosa pania,
> cerchi ritrarlo e non v'inveschi l'ale:
> ché non è insomma amor se non insania,
> a giudizio de' savi universale.
>
> Oh gran contrasto in giovenil pensiero
> desir di lauda ed impeto d'amore!
> Né, chi piú vaglia, ancor si trova il vero,
> ché resta or questo or quel superiore.
>
> Amor sempre rio non si ritrova:
> se spesso nuoce, anco talvolta giova.

La lunga absenzia, il veder vari luoghi,
praticare altre femmine di fuore,
par che sovente disacerbi e sfoghi
dell'amorose passioni il core.

Amor dee far gentile un cor villano,
e non far d'un gentil contrario effetto.

Queste sentenze non sono osservazioni profonde e originali, ma luoghi comuni assai bene versificati, che non lasciano alcun vestigio di sé. Il sentimento, ora condensato in una sentenza, ora tradotto in una immagine, appena nato, si dissolve. Non mancano tratti sentimentali, come è la risposta di Dardinello a Rinaldo, o di Agramante a Brandimarte, o i lamenti di Olimpia o di Orlando o di Cloridano, cosí musicali ed elegiaci; ma stanno come inviluppati in quel mare fantastico e naufragati sotto a quei flutti d'immagini. Sono voci d'angoscia e di passione, che prima di giungere a noi giá si confondono col rumore delle onde e diventano visibili: sono immagini. Un ultimo esempio ce lo dá Orlando, che, piangendo e chiamando Angelica, la paragona ad un'agnella smarrita e ci fa intorno de' ricami.

In una societá cosí poco sentimentale, cosí superficiale e mobile, e cosí ricca d'immaginazione come povera di coscienza, si può concepire quale viva ammirazione dovessero destare questi quadri plastici. La nuova letteratura, iniziata in quei giri musicali del *Decamerone*, si contemplava e si ammirava in queste flessuose ottave, dove la vita nella sua rapida vicenda è cosí palpabile e cosí limpida. « *Procul este, profani* ». Nessuna ombra del reale, nessuno spettro del presente, nessuna voce profonda del cuore o della mente venga a turbare questa danza serena. Siamo nel regno della pura arte: assistiamo a' miracoli dell'immaginazione. Il poeta volge le spalle all'Italia, al secolo, al reale e al presente, e naviga, come Dante, in un altro mondo; e quando dalla lunga via ritorna, si circonda, come d'una corona, di poeti e di artisti: vera immagine di quella Italia, madre della coltura e dell'arte, a cui egli presentava l'*Orlando*. Ma

Dante si traeva appresso nell'altro mondo tutta la terra: la patria lo inseguiva anche colá co' suoi fantasmi. Ludovico naviga con la testa scarica e il cuore tranquillo, come un pittore che viaggia e dipinge quello che vede. Ciò che gli fa tremare la mano, ciò che gli fa battere il cuore, è questo solo pensiero: — Quello che mi sta nella testa, quello che io vedo cosí bene qua dentro, uscirá cosí sulla tela? — E tocca e ritocca sino alla morte, scontento, inquieto; perché non è tranquillo, chi ha qualche cosa a realizzare, sulla terra. Ciò che Ludovico ha a realizzare non è questo o quel contenuto nella sua realtá e serietá. Il mondo cavalleresco è per lui fuori della storia, libera creatura della sua immaginazione. Ciò che ha a realizzare in quello è la forma, la pura forma, la pura arte, il sogno di quel secolo e di quella societá, la musa del Risorgimento. Ed ha tutte le qualitá da ciò. Ha sensibilitá piú che sentimento, ha impressioni ed emozioni piú che passioni, ha vista chiara piú che profonda, ha l'anima tranquilla, sgombra di ogni preoccupazione, piena di fantasie, allegra nella produzione e tutta versata al di fuori nei suoi fantasmi. È lo spirito non ancora consapevole, che vive al di fuori e si espande nel mondo e s'immedesima con quello e lo riflette puro con brio giovanile. Cosí è venuto fuori quasi di un getto, quasi per generazione spontanea, questo mondo cavalleresco, sorriso dalle Grazie, di una freschezza eterna, tolto alle ombre e a' vapori e a' misteri del medio evo e illuminato sotto il cielo italiano di una luce allegra e soave. Niente è uscito dalla fantasia moderna che sia comparabile a questo limpido mondo omerico. Il Risorgimento realizzava il suo sogno, la nuova letteratura avea trovato il suo mondo.

E che cosa volea questa nuova letteratura? Non volea giá questo o quel contenuto. Era scettica e cinica, e credeva solo all'arte. E l'Ariosto le dava questo mondo dell'arte in un contenuto di pura immaginazione.

Ma non ci accostiamo molto a questa bella esterioritá. Se ci mettiamo sopra la mano, la ci fugge come ombra; e se guardiamo al di sotto, pare non ci sia nulla. Quando leggi Omero, senti uscirne, non sai come, le mille voci della natura, che

trovano un'eco nelle tue fibre, e sembrano le tue voci, le voci della tua anima. Gli è che ivi la forma è esso medesimo il contenuto, e il contenuto sei tu, è vita della tua vita, è sangue del tuo sangue. Qui il contenuto è un giuoco della immaginazione, e non ti ci profondi e non ti ci appassioni, appunto perché hai il sentimento che è un giuoco. Talora sta per spuntarti la lacrima, quando ti svegli di un tratto e scoppi in una risata.

Pare, ma non è vero, che al di sotto di questa bella esterioritá non ci è nulla. Al di sotto ci è Momo, ci è lo spirito di Giovanni Boccaccio.

L'elemento dell'arte negativo e dissolvente avea giá percorso tutto il suo ciclo a Firenze, giunto sino alla pura buffoneria. Il Boccaccio, il Sacchetti, il Magnifico, il Pulci, il Berni hanno il proposito espresso della caricatura, hanno innanzi un mondo reale, di cui mettono in rilievo il lato comico. L'Ariosto non ha intenzione di mettere in gioco la cavalleria, come fece il Cervantes; e nel suo mondo s'incontrano episodi comici, e anche licenziosi, e anche grotteschi, come la Gabrina, con la stessa indifferenza che s'incontrano episodi tragici ed elegiaci. Ma, se il suo riso non è intenzionale, non è neppure un semplice mezzo di stile per divertire i lettori buffoneggiando, come fece poi il Berni nel suo *Orlando*. Il suo riso è piú serio e piú profondo. È il riso dello spirito moderno, diffuso sul soprannaturale di ogni qualitá; è, se non ancora la scienza, il buon senso, generato da un sentimento giá sviluppato del reale e del possibile; è il riso precursore della scienza.

Ludovico è innanzi tutto un artista. A questo mondo cavalleresco egli non ci crede; pur se ne innamora, ci si appassiona, ci vive entro, ne fa il suo mondo, piú serio a lui che tutto il mondo che lo circonda. Ma è un amore, un interesse semplicemente di artista. La sua immaginazione se lo assimila, ne acquista una piena intelligenza, fa e disfá, compone e ricompone, con assoluta padronanza, come materia di cui conosce tutti gli elementi e che atteggia e configura a suo genio. La materia, in Dante cosí resistente e scabra, qui perde i suoi angoli e le

sue punte e, come cera, riceve tutte le impressioni. L'immaginazione le si accosta sgombra di ogni preconcetto e di ogni intenzione, e vi si cala e vi si obblia, e pare non sia altro che la stessa materia. Il creatore è scomparso nella creatura. L'obbiettivitá è perfetta. Ma guarda bene, e vedrai sulla faccia di quella creatura la fisonomia poco riverente di colui che l'ha creata, e che in certi momenti pare si burli della tua emozione e ti squadri la mano. Non sai se è di te che si burli o della sua creatura; e, a ogni modo, ci mette una grazia, che gli daresti un bacio. La burla ti coglie improvviso, nella maggiore serietá della rappresentazione. Una barzelletta, un motto ti disfá in un istante le creazioni piú interessanti; e ti avviene cosí spesso, che non ti abbandoni piú e prendi guardia, e ti avvezzi a poco a poco a quell'ambiente equivoco nel quale si aggira quel mondo. Quando l'autore sembra interamente scomparso nella sua creazione, tu non te la lasci fare, e sai che un bel momento metterá fuori il capo e ti fará una smorfia. Di sotto a quella obbiettivitá omerica si sviluppa di un tratto sotto forma d'ironia l'elemento subbiettivo e negativo.

Cosa è dunque questo mondo? È la sintesi del Risorgimento nelle sue varie tendenze. È il medio evo, il mondo chiamato « barbaro », il passato, rifatto dall'immaginazione e disfatto dallo spirito. Ci è lí dentro quel sentimento dell'arte, quel culto della forma e della bellezza, quella obbiettivitá di una immaginazione giovane, ricca, analitica, pittoresca, che caratterizza la nuova letteratura, che genera i miracoli della pittura e dell'architettura, e che lí giunge alla sua perfezione, congiunta con lo splendore e con l'armonia la massima semplicitá e naturalezza di disegno. E c'è insieme quell'intimo senso dell'uomo e della natura o del reale, che ti atteggia il labbro ad un ghigno involontario, quando ti vedi sfilare innanzi un mondo fuori della natura e fuori dell'uomo, generato dalla tua immaginazione. Tu ammassi le nuvole, tu le configuri, tu formi i magnifici spettacoli; e tu te la ridi, perché sai che quel mondo sei tu che lo componi, e non ci vedi altra serietá se non quella che gli dá la tua immaginazione. Tu sei a un tempo fanciullo e uomo. Come

fanciullo, senti bisogno di esercitare la tua immaginazione, e formi soldati e castelli e ci fantastichi intorno; ma ecco sopraggiungere l'uomo, che ti fa un ghigno, e quel ghigno vuol dire: — Sono soldati e castelli di carta. — La cultura è nel suo fiore, l'immaginazione è nel maggior vigore della sua espansione ed opera i piú grandi miracoli dell'arte; ma lo spirito è giá adulto, materialista e realista, incredulo, ironico, e si trastulla a spese della sua immaginazione. Questo momento dello spirito moderno, che ricompone il passato non come realtá ma come arte, e, appunto perché semplice gioco d'immaginazione o arte pura, lo perseguita della sua ironia, è la vita interiore del mondo ariostesco, è il suo organismo estetico. Prendi un quadro di Raffaello ed un sonetto del Berni, ed avrai accentuati gli estremi tra' quali erra questa unitá superiore, dove sono fusi e contemperati ciò che è troppo ideale nell'uno e ciò che è troppo grossolano nell'altro. La quale fusione è fatta con gradazioni cosí intelligenti e con passaggi cosí naturali, e il lettore fin dal principio vi è cosí ben preparato, che non hai dissonanze o stonature; e niente ti urta, perché il poeta opera senza coscienza o intenzione, e concepisce a quel modo naturalmente, ed è lui medesimo l'unitá che comunica al suo mondo.

Vedi come concepisce. Il protagonista non è il savio Orlando, ma Orlando matto e furioso. Questo tipo della cavalleria, cosí trasformato, è giá una concezione ironica. Ma guarda ora come vien fuori questa concezione. Il momento della pazzia è rappresentato con tale realtá di colorito, che la tua illusione è perfetta. Ci si vede una profonda conoscenza della natura umana nelle sue piú fine gradazioni. È un « crescendo » di particolari e di colori, che ti rendono naturalissimo un fatto cosí straordinario. « Venuto in furore e matto », il poeta te lo abbandona alle risate del pubblico. Ad una scena tenera succede la piú schietta allegrezza comica: la caricatura spinta sino alla buffoneria. Anche il modo come Orlando riacquista il senno ha un profondo senso comico. Secondo le tradizioni del medio evo, l'uomo non può trovare la pace che nell'altro mondo: è la base della *Divina commedia*. Il poeta materializza questo concetto e lo rende

comico, cavandone la bizzarra concezione che ciò che si perde in terra si ritrova nell'altro mondo. Di qui il viaggio di Astolfo sull'ippogrifo nell'altro mondo, che è una vera parodia del viaggio dantesco. Il fumo e il puzzo gli impedisce di entrare nell'inferno; ma all'ingresso trova le prime peccatrici, punite, come Lidia, per la soverchia crudeltá verso gli amanti. È il concetto della Francesca da Rimini preso a rovescio e divenuto comico. Poi sale al paradiso terrestre, e in un bel palagio di gemme trova san Giovanni evangelista, Enoch ed Elia, che gli dánno alloggio in una stanza e provvedono di buona biada il suo cavallo, e a lui dánno frutti di tal sapore,

> ch'a suo giudicio sanza
> scusa non sono i duo primi parenti
> se per quei fûr sí poco ubbidienti.

Astolfo vi trova buon cibo, buon riposo e « tutt'i comodi ». È il paradiso terrestre materializzato. Di lá, « uscito del letto », con san Giovanni ascende sulla luna. Qui la parodia prende forma satirica, senza fiele e in aria scherzosa. In un vallone è ammassato ciò che in terra si perde:

> Le lacrime e i sospiri degli amanti,
> l'inutil tempo che si perde a giuoco,
> e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
> vani disegni che non han mai loco,
> i vani desidèri sono tanti,
> che la piú parte ingombran di quel loco:
> ciò che insomma qua giú perdesti mai,
> lá su salendo ritrovar potrai.

Per comprendere questa ironia, bisogna ricordare che la luna era come un castello di Spagna o un castello in aria nelle idee popolari, e anche oggidí uno che vive nelle astrattezze si dice che « sta nel regno della luna ». Lá si trova in varie ampolle un liquore sottile e molle, che è il senno che si perde in terra:

di sofisti e di astrologhi raccolto
e di poeti ancor ve n'era molto.

Chiama « sofisti » i filosofi e li mette a un mazzo con gli astrologhi e i poeti. Dove il medio evo vedea il maggior senno, egli vede vacuitá e astrazione. La fine è di una schietta allegria:

E vi son tutte l'occorrenze nostre;
sol la pazzia non v'è poca né assai,
ché sta qua giú, né se ne parte mai.

L'ironia colpisce anche Angelica, la figliuola del maggior re del Levante, l'amata di Orlando, di Rinaldo, di Sacripante, di Ferraú, che finisce moglie di un « povero fante ». La scena comincia nel Boiardo con le piú eroiche apparenze della cavalleria: giostre, tornei, duelli; con Carlomagno circondato de' suoi paladini, tra il fiore de' cavalieri di Francia, di Spagna, di Lamagna, d'Inghilterra, tra cui pompeggia la figura di Angelica, la reina del racconto; e va a finire in un idillio, negli amori di Angelica e Medoro. Ciò che nel Boiardo ha proporzioni epiche e cavalleresche, soprattutto nelle battaglie di Albracca, passando nel cervello di Ludovico, si trasforma in una concezione ironica.

Anche nella guerra tra Carlo e Agramante, unitá esteriore e meccanica del poema, la cavalleria è guardata da un aspetto comico. Il lato eroico della cavalleria è l'individualitá, quella forza d'iniziativa che fa di ogni cavaliere l'uomo libero, che trova il suo limite in se stesso, cioè a dire nelle leggi dell'amore e dell'onore, a cui ubbidisce volontariamente. Togli il limite, e l'iniziativa individuale diviene confusione e anarchia, l'eroico divien comico. Il cavaliere non ubbidisce piú che a' suoi istinti e passioni; si sviluppa in lui la parte bestiale: nascono collisioni e attriti del piú alto effetto comico. Il concetto è giá adombrato con brio nel ritratto della Discordia, capitata da san Michele in un convento di frati, « tra santi uffici e messe »:

avea dietro e dinanzi e d'ambi i lati
notai, procuratori ed avvocati.

Questa scena, dove sono attori san Michele, il Silenzio, la Frode, la Discordia, è ammiratissima per originalitá di concezione e fusione di colori:

> Dovunque drizza Michel angel l'ale,
> fuggon le nubi e torna il ciel sereno:
> gli gira intorno un aureo cerchio, quale
> veggiam di notte lampeggiar baleno.

Versi stupendamente epici, che vanno digradando fin nel satirico con naturali mutamenti di tono. Ed è un satirico ancora piú efficace, perché non ci è apparenza d'intenzione satirica, anzi ci si rivela una bonomia, un'aria senza malizia, dov'è la finezza dell'ironia ariostesca. La Discordia fa il suo mestiere, e ne viene la famosa scena nel campo di Agramante, rimasta proverbiale, dov'è il vero scioglimento dell'azione, il motivo interno della dissoluzione e della sconfitta dell'esercito pagano. I movimenti comici in questa scena sono piú nelle cose che nelle frasi, fondati su quel subitaneo e impreveduto delle impressioni e degl'istinti, che toglie luogo alla riflessione e spinge i cavalieri gli uni contro gli altri. Rodomonte è il piú spiccato carattere di questo genere, ed è rimasto proverbiale: mistura di forza e di coraggio e di bestialitá. Le sue imprecazioni contro le donne, la sua credulitá e sciocchezza nel fatto d'Isabella, la sua comica lotta col pazzo Orlando, la sua scurrilitá e grossolanitá verso Bradamante sono tratti felicissimi, che mettono in evidenza il cavaliere errante nel suo aspetto comico: materia gigantesca, vuota di senno, grossolana e bestiale. Il contrapposto è Ruggiero, «di virtú fonte», nel quale il poeta ha voluto rappresentare la parte seria ed eroica del cavaliere: leale, gentile, magnanimo. Nella sua concezione ci entra un po' l'Achille omerico, un po' Damone e Pizia, Quinzio e Flaminio, collisioni tra l'onore e l'amore, tra l'amore e l'amicizia, da cui escono molti effetti drammatici. Ma chi ha studiato un po' Ludovico come si dipinge egli medesimo, vede che l'uomo è al di sotto del poeta, né in lui ci è la stoffa da cui escono le grandi figure eroiche,

né ci è nel suo tempo. Manca al suo eroe prediletto semplicitá e naturalezza: l'eroico va digradando nel fantastico e nell'idillico. Perciò il suo Ruggiero non ha potuto togliere il posto a Orlando e Rinaldo, gli eroi dell'antica cavalleria; e malgrado le sue simpatie pel fondatore di casa d'Este, l'interesse è assai piú per Orlando e Rodomonte, creazioni geniali e originali.

L'ironia è non solo nella concezione fondamentale del poema, ma negli accessorii cavallereschi. L'amore di Orlando verso Angelica è stato perfettamente cavalleresco, sí che, avendola per molto tempo in sua mano, non le ha tolto l'onore, « almeno » secondo che Angelica ne assicura Sacripante, il quale dal canto suo non vuole essere « cosí sciocco ». Doralice piange la morte di Mandricardo; ma, se non fosse vergogna, andrebbe « forse » a stringer la mano a Ruggiero:

> Io dico « forse », non ch'io ve l'accerti,
> ma potrebbe esser stato di leggiero...
> Per lei buono era vivo Mandricardo;
> ma che ne volea far dopo la morte?

Un riso scettico aleggia sulle virtú cavalleresche e sui grandi colpi de' cavalieri, quei gran colpi « ch'essi soli sanno fare ». Una frase, un motto scopre l'ironia sotto le piú serie apparenze. È un riso talora a fior di labbra, appena percettibile nella serietá della fisonomia.

Questo risolino, che quasi involontariamente erra tra le labbra e non si propaga sulla faccia e non degenera che assai di rado in aperta e sonora risata, questa magnifica esposizione artistica che ti dá tutta l'apparenza e l'illusione della realtá nelle cose piú strane e assurde; tutto questo, fuso insieme senz'aria d'intenzione e di malizia e con perfetta bonarietá, ti mostra la concezione come un corpo in movimento e cangiante, che non puoi fissare e definire, piú simile a fantasma che a corpo. Non sai se è cosa seria o da burla; pur ti piace, perché, mentre la tua immaginazione è soddisfatta, il tuo buon senso non è offeso, e contempli le vaghe fantasie egregiamente dipinte di secoli infantili col risolino intelligente di un secolo adulto.

Questo mondo, dove non è alcuna serietá di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore, e non amore; questo mondo della pura arte, scherzo di una immaginazione che ride della sua opera e si trastulla a proprie spese, è in fondo una concezione umoristica profondata e seppellita sotto la serietá di un'alta ispirazione artistica. Il poeta considera il mondo non come un esercizio serio della vita nello scopo e ne' mezzi, ma come una docile materia abbandonata alle combinazioni e a' trastulli della sua immaginazione. Ci è in lui la coscienza che il suo lavoro è cosí serio artisticamente, come è serio il lavoro di Omero, di Virgilio o di Dante; e ci è insieme la coscienza che è un lavoro semplicemente artistico, e perciò, dal punto di vista del reale, uno scherzo o, come dicea il cardinale Ippolito, una «corbelleria». E sarebbe stata una corbelleria, se l'autore avesse voluto dargli piú serietá che non portava e fondarvi sopra una vera epopea. Ma la corbelleria diviene una concezione profonda di veritá, perché il poeta è il primo a riderne dietro la tela, ed ha l'aria di beffarsi lui de' suoi uditori. Questo stare al di sopra del mondo, e tenerne in mano le fila, e fare e disfare a talento, considerandolo non altrimenti che un arsenale d'immaginazione, è ciò che dicesi «capriccio» e «umore». Se non che il poeta è zimbello spesso della sua immaginazione, e si obblia in quel suo mondo, e gli dá l'ultima finitezza. Di che nasce che l'umore piglia la forma contenuta dell'ironia, e tu ondeggi in una atmosfera equivoca e mobile, dove vizio e virtú, vero e falso confondono i loro confini, e dove tutto è superficie: passioni, caratteri, mezzi e fini; superficie maravigliosa per chiarezza, semplicitá e naturalezza di esposizione, che all'ultimo dispare come un fantasma, cacciato via da una frase ironica: dispare, ma dopo di avere destata la tua ammirazione e suscitate in te molte emozioni. In questo mondo fanciullesco dell'immaginazione, dove si rivela un cosí alto sentimento dell'arte e insieme la coscienza di un mondo adulto e illuminato, si dissolve il medio evo e si genera il mondo moderno. E perché questo è fatto senza espressa intenzione, anzi con la bonomia e naturalezza di chi sente e

concepisce a quella guisa, i due mondi non sono tra loro in antitesi, come nel Cervantes, ma convivono, entrano l'uno nell'altro, sono la rappresentazione artistica dell'un mondo con sópravi l'impronta dell'altro. In questa fusione piú sentita che pensata, e che fa dell'autore e della sua creazione un solo mondo armonico perfettamente compenetrato, sta la veritá e la perpetua giovinezza del mondo ariostesco, per la sua eccellenza artistica il lavoro piú finito dell'immaginazione italiana, e per il profondo significato della sua ironia una colonna luminosa nella storia dello spirito umano.

XIV

LA « MACCARONEA »

[Vita e carattere del Folengo — Beffa delle forme religiose e cavalleresche — Primo tentativo del Folengo: l'*Orlandino* — Concetto: la difesa delle inclinazioni naturali — Rozzezza della forma letteraria — Genesi della lingua maccheronica — Rapporti tra il *Baldo* e l'*Orlandino* — Tela del *Baldo* — Parodia degli eroi cavallereschi — Satira delle credenze e istituzioni religiose e sociali — Mancanza di qualsiasi fede e coscienza — Rari segni di aspirazioni serie — La parodia nella lingua — Lo stile: realismo immaginoso e umoristico — La concretezza delle rappresentazioni: Folengo e Dante — La negazione totale come conclusione del poema — Satira della Chiesa e dei suoi istituti — La *Moscheide* — La *Zanitonella* — Motivi positivi che si delineano nell'opera del Folengo.]

Mentre Ludovico componeva il suo *Orlando* a Ferrara, Girolamo Folengo vi facea i primi studi sotto la guida di un tal Cocaio. Era di Cipada, villaggio mantovano, di famiglia nobile e agiata. Strinse conoscenza con Ludovico. Comparivano allora in istampa la *Spagna*, il *Buovo*, la *Trebisonda*, l'*Ancroia*, il *Morgante*, il *Mambriano* del Cieco di Ferrara, l'*Orlando innamorato*. Avea il capo pieno di romanzi piú che di grammatica, e pensò rifare l'*Orlando innamorato*; ma, saputo del Berni, smise per allora. Andato in istudio a Bologna, fu discepolo del Pomponazzi, che dava bando al soprasensibile e al soprannaturale e predicava il piú aperto naturalismo. Gli studenti erano ordinati a modo di casta, con le loro leggi e privilegi, capi i piú arrischiati e baldanzosi, tra' quali era un giovane mantovano, chiamato con lo stesso nome di Francesco Gonzaga, marchese di Mantova, che lo tenne a battesimo. Vive erano tra loro le reminiscenze cavalleresche, rinfrescate dalla lettura; e duelli, sfide,

avventure, imprese amorose erano una parte della loro vita, piú interessante che le lezioni accademiche. Fra tanti capi ameni ci era Girolamo, che per le sue eccentricitá si fe' mandar via da Bologna, e non fu voluto ricevere in casa il padre, sicché finí frate in Brescia, ribattezzatosi Teofilo. Ma ne fuggí con una donna, e, ricomparso nel secolo, per campare la vita si die' a scriver romanzi sotto il nome di quel tal Cocaio, postogli a' fianchi, Cassandra inascoltata, dal padre, e di Merlino, il celebre mago de' romanzi di cavalleria. Ebbe fama, ma quattrini pochi; e Merlino il « pitocco », come si chiama nel suo *Orlandino*, stanco della vita errante, si rifece frate, scrisse poesie sacre, e morí pentito e confesso e da buon cristiano, come il Boccaccio.

Merlino, o piuttosto Teofilo, o piuttosto Girolamo, era, come vedete, uno di quegli uomini che si chiamano « scapestrati », e fin dal principio perdono l'orizzonte, e fanno una vita « sbagliata ». Messosi fuori di ogni regola e convenienza sociale, in una vita equivoca, non laico e non frate, tra miseria e dispregio, si abbrutí, divenne cinico, sfrontato e volgare. Trattò la societá come nemica, e le sputò sul viso, prorompendo in una risata pregna di bile. Ridere a spese delle forme religiose e cavalleresche era moda: egli ci mise intenzione e passione. Ciò che negli altri era colorito, in lui fu l'obbiettivo, lo scopo. E a questa intenzione furono armi una fantasia originale, una immaginazione ricca e una vena comica tra il buffonesco e il satirico. La sua prima concezione, come ci assicura quel tal Cocaio, fu l'*Orlandino* o le geste del piccolo Orlando, poema in ottava rima e in otto capitoli. Lo chiama la prima deca « autentica » di Turpino, stimando apocrife tutte le storie in voga, eccetto quelle del Boiardo, del Pulci, dell'Ariosto e del Cieco da Ferrara:

> Apocrife son tutte, e le riprovo
> come nemighe d'ogni veritate;
> Boiardo, l'Ariosto, Pulci, e 'l Cieco
> autenticati sono; ed io con seco.

Ma Orlando nasce al settimo capitolo, e, quando comincia appena a vivere, finisce il poema. Forse il poco successo gli tolse

la voglia di andare innanzi. La forma è orrida, irta di barbarismi e solecismi, e confessa egli medesimo che i lettori vi trovavano

oscuri sensi ed affettate rime.

— Ma che colpa ci ho io? — soggiunge Merlino:

> Non tutti Sannazari ed Ariosti,
> non tutti son Boiardi ed altri eletti,
> li cui sonori accenti fûr composti
> de l'alma Clio negli ederati tetti,
> tetti sí larghi a lor, a noi sí angosti;
> e rari son purtroppo gli entro accetti!

Ho riportato questi versi come esempio. Era di scarsa coltura, e lo chiamavano per istrazio il « grammatico »,

che tanto è dire quanto « son puro asino »:

e, poco studioso della lingua, chiamava « chiacchieroni » i toscani, che accusavano lui di lombardismi e latinismi:

> Tu mi dirai, lettor, ch'io son lombardo
> e piú sboccato assai d'un bergamasco:
> grosso nel proferir, nel scriver tardo,
> però dal tosco facilmente i' casco.

Una lingua cruda, che è una miscela di voci latine, lombarde, italiane e paesane, senza gusto e armonia; uno stile stecchito, asciutto, lordo e plebeo, spiegano la fredda accoglienza di un pubblico cosí colto e artistico. Il concetto è la difesa delle inclinazioni naturali contro le restrizioni religiose, con pitture satiriche de' chierici, « *qui praedicant ieiunium ventre pleno* ». Vi penetrano alcune idee della Riforma, come nella preghiera di Berta, non a' santi, dic'ella, ma a Dio, e mescolate con invettive e buffonerie a spese de' frati o « incappucciati », con bile e stizza di frate sfratato. Il che non procede da fede intellettuale e non da indignazione di animo elevato, ma da scioltezza di costumi e di coscienza. Veggasi ad esempio il ritratto di Griffarrosto, allusione al priore del suo convento: ritratto osceno

e bilioso, tra il ringhio del cane e gli attucci senza vergogna della scimmia. La sua caricatura de' tornei cavallereschi, concepita con brio, eseguita in forma stentata e grossolana, rivela una fantasia originale a cui mancano gl'istrumenti.

Riuscitogli male l'italiano, tentò un poema in latino, e smise subito. In ultimo trovò il suo istrumento: una lingua senza grammatiche e senza dizionari, e di cui nessuno aveva a chiedergli conto; una lingua tutta sua, trasformabile a sua posta, secondo il bisogno del suo orecchio e della sua immaginazione: dico la lingua maccaronica.

Il latino era allora lingua viva nelle classi colte e diffusa. Sannazaro, Vida, Fracastoro, Flaminio erano nomi sonori piú che il Berni o l'Ariosto o il Boiardo. Se in Firenze l'italiano avea vinta la prova, nelle altre parti d'Italia il latino aveva ancora la preminenza. In quella dissoluzione generale di credenze, d'idee, di forme, la buffoneria penetrò anche nelle due lingue, e ne uscí una terza lingua, innesto delle due, possibile solo in Italia, dove esse erano lingue note e affini. Avemmo adunque il pedantesco, un latino italianizzato, e il maccaronico, un italiano latinizzato, con mal definiti confini, sí che talora il pedantesco entra nel maccaronico e il maccaronico nel pedantesco. Tentativi infelici e dimenticati, quando nel 1521, cinque anni dopo l'*Orlando furioso*, uscí in luce la *Maccaronea* di Merlin Cocaio, e fece tale impressione che in quattro anni se ne fecero sei edizioni.

La *Maccaronea* nel principio è l'*Orlandino*, mutati i nomi. A quel modo che Milone rapisce Berta e poi la lascia, e Berta gli partorisce Orlando; Guido, discendente di Rinaldo, rapisce Baldovina, figlia di Carlomagno, e fugge con lei in Italia, accolti ospitalmente da un contadino di Cipada, patria appunto del nostro Merlino. Guido lascia Baldovina, cercando avventure, ed ella muore dopo di aver partorito Baldo. Fin qui l'*Orlandino* e la *Maccaronea* vanno insieme; ma qui l'*Orlandino* finisce subito, e la trama è ripigliata e continuata nella *Maccaronea*. Baldo, come Orlandino, ha molta forza e coraggio e si gitta a imprese arrischiate. Ha parecchi compagni, tra' quali

Fracasso, che ricorda Morgante da cui discende, e Cingar, che ricorda Margutte. Dicono che sotto questi nomi si celino gl'irrequieti studenti di Bologna, capitanati da quel Francesco mantovano, che sarebbe Baldo. Fatto è che, date e ricevute molte busse, Baldo è messo in prigione. Cingar, vestito da frate, lo libera. Eccoli tutti per terra e per mare cavalieri erranti, e compiono audaci imprese. Baldo distrugge corsari, stermina le fate, ritrova Guido suo padre fatto romito, che gli predice grandi destini; va in Africa, scopre le foci del Nilo, scende nell'inferno. Giunto co' suoi in quella parte dell'inferno dove ha sede la menzogna e la ciarlataneria e dove stanno i negromanti, gli astrologi e i poeti, Merlino trova colá il suo posto e pianta i suoi personaggi e finisce il racconto.

Abbandonarsi alla sua sbrigliata immaginazione e accumulare avventure è a prima vista lo scopo di Merlino, come di tutt'i romanzieri di quel tempo. Anzi di avventure ce n'è troppe, e fra tanti intrighi l'autore pare talora intricato e stanco. Ti senti sbalzato altrove, prima che abbi potuto ben digerire il cibo messoti innanzi. Molte avventure sono reminiscenze classiche e cavalleresche, ma rifatte e trasformate in modo originale; e il tutt'insieme è originalissimo. Cominciamo con Carlomagno e i paladini, ma dopo alcuni libri o canti ci troviamo in Cipada, con l'immaginazione errante fra Mantova, Venezia, Bologna, e con innanzi l'Italia con la sua scorza da medio evo penetrata da uno spirito cinico e dissolvente. Le forme sono epiche, ma caricate in modo che si scopre l'ironia. La caricatura non è un semplice sfogo d'immaginazione comica e buffonesca, come le avventure non sono un semplice stimolo di curiositá: ci è una intenzione che penetra in quei fatti e in quelle forme e se li assoggetta, ci è la parodia.

Baldo è l'ultimo di quella serie di cavalieri erranti, che comincia con Aiace, Achille, Teseo, continua con Bruto, Pompeo e gli altri eroi celebrati da Livio e Sallustio, e va a finire in Orlando e Rinaldo, da cui discende Baldo. La sua missione è di purgare la terra da' mostri, dagli assassini e dalle streghe. La cavalleria è l'istrumento divino contro Lucifero. Baldo vince

i corsari, atterra i mostri, uccide le streghe e debella l'inferno. Tutto questo è raccontato con un suono di tromba cosí romorosa, con un accento epico cosí caricato, che si ride di buona voglia a spese di Baldo, di Fracasso, di Cingar e degli altri cavalieri.

Ma in quest'allegra parodia penetra un'intenzione ancora piú profonda: la satira delle opinioni, delle credenze, delle istituzioni, de' costumi, delle forme religiose e sociali. Il medio evo ne' suoi diversi aspetti è in fuga, frustato a sangue dal terribile frate, rifatto laico. Perché infine i mostri, le streghe e l'inferno non sono altro che forme religiose e sociali: i vizi, le lascivie e i pregiudizi popolari. E come tutta questa dissoluzione non nasce da nuova fede o da nuova coscienza, ma da compiuta privazione di coscienza e di fede, la cavalleria, che in nome della giustizia e della virtú debella l'inferno, è essa medesima una parodia; e l'impressione ultima è una risata sopra tutti e sopra tutto. Qualche sforzo di un'aspirazione piú seria ci è: Leonardo, che muore per mantenere intatta la sua verginitá, è una bella immagine allegorica, perduta fra tante caricature. Hai una dissoluzione universale di tutte le idee e di tutte le credenze, nella sua forma piú cinica. Lí dentro ci è la societá italiana còlta dal vero nella sua ultima espressione: coltura e arte assisa sulle rovine del medio evo, beffarda e vuota.

La lingua stessa è una parodia del latino e dell'italiano, che si beffano a vicenda. Come i maccheroni vogliono essere ben conditi di cacio e di butirro, cosí la lingua maccaronica vuol essere ben mescolata. Spesso vi apparisce per terzo anche il dialetto locale, e si fa un intingolo saporitissimo. La lingua è in se stessa comica, perché quel grave latino epico, che intoppa tutt'a un tratto in una parola italiana stranamente latinizzata e talora tolta dal vernacolo, produce il riso. La parodia, che è nelle cose, scende nella lingua, la quale sembra un eroe con la maschera di Pulcinella, un Virgilio carnascialesco. Alione astigiano e qualche altro avevano giá dato esempio di questa lingua, recata a perfezione da Merlino. Egli ne sa tutt'i segreti e la maneggia con un'audacia da padrone, con un tale sentimento di armonia, che par l'abbia giá bella e formata nell'orecchio.

Come saggio, cito alcuni brani della sua invocazione alla musa maccaronica:

Sed prius altorium vestrum chiamare bisognat,
o macaronaeam Musae quae funditis artem...
Non mihi Melpomene, mihi non menchiona Thalia,
non Phoebus grattans chitarrinum carmina dictent...
Pancificae tantum Musae doctaeque sorellae,
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Togna, Pedrala,
imboccare suum veniant macarone poëtam.

Ecco in qual modo descrive il Parnaso di queste muse plebee:

Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam
possem, per quantos abscondit terra tesoros:
illic ad bassum currunt cava flumina brodae,
quae lagum suppae generant, pelagumque guacetti.
Hic de materia tortarum mille videntur
ire redire rates...
Sunt ibi costerae freschi tenerique botiri,
in quibus ad nubes fumant caldaria centum,
plena casoncellis, macaronibus atque foiadis.
Ipsae habitant nymphae super alti montis aguzzum,
formaiumque tridant gratarolibus usque foratis.

E non è meno originale il suo stile. Della nuova letteratura i grandi « stilisti » sono il Boccaccio, il Poliziano, l'Ariosto. Costoro narrando fanno quadri, ciò che costituisce il periodo. Ti offrono le cose dipinte, sono coloristi: Merlino dipinge le cose con altre cose; i suoi colori non sono concetti o immagini, sono fatti. Ha poche reminiscenze classiche: tra lui e la natura non ci è nulla di mezzo. La sua immaginazione non rimane nella vaga generalitá delle cose, ma scende nel piú minuto della realtá e ne cava novitá di paragoni e di colori. I fatti piú assurdi e fantastici sono narrati co' piú precisi particolari, ed hanno l'evidenza della storia, e ti rivelano un raro talento di osservazione dell'uomo e della natura, non nelle loro linee generali solamente, ma nelle singole e locali forme della loro esistenza. Veggasi la

descrizione della caverna di Eolo e della tempesta, e le disperazioni di Cingar:

Solus ibi Cingar cantone tremabat in uno,
atque morire timens cagarellam sentit abassum...
Undique mors urget, mors undique cruda menazzat.
Infinita facit cunctis vota ille beatis.
Iurat, quod cancar veniat sibi, velle per omnem
pergere descalzus mundum, saccove dobatus,
vult in Agrignano sanctum retrovare Danesum,
qui nunc vivit adhuc vastae sub fornice rupis,
fertque oculi cilios distesos usque genocchios.
Ad zocolos ibit, quos olim Ascensa ferebat,
quos in Taprobana gens portugalla catavit.
Hisque decem faciet per fratres dicere messas,
his quoque candelam tam grandem, tamque pesentam
vult offerre simul, quam grandis quamque pesentus
est arbor navis, prigolo si scampet ab isto.
Se stessum accusat multas robasse botegas,
sgardinasse casas et sgallinasse polaros;
at si de tanto travaio vadat adessum
liber speditus, vult esse Macharius alter,
alter heremita Paulus, spondetque Sepulchri
post visitamentum, vitam menare tapinam.
Talia dum Cingar trepido sub pectore pensat,
en ruptae sublimis aquae montagna ruinat,
quae superans altam gabiam strepitosa trapassat,
nec pocas secum portavit in aequora gentes.

La stessa ricchezza di particolari trovi nella descrizione de' venti e nelle vicende della tempesta. Ci hai il carattere dello stile di Merlino: un realismo animato da una immaginazione impressionabile e da un umorismo inestinguibile. Non ha tutto la stessa perfezione: ci è di molta ciarpa, la facilitá è talora negligenza; desideri l'ultima mano, desideri la serietá artistica dell'Ariosto.

Questo realismo rapido, nutrito di fatti, sobrio di colori, fa di Merlino lo scrittore piú vicino alla maniera di Dante, salvo che Dante spesso ti fa degli schizzi ed egli disegna e compie tutto il fatto. Il suo continuatore e imitatore è fuori d'Italia: è

Rabelais, che ha la stessa maniera. In Italia prevalse la rettorica, la cui prima regola è l'orrore del particolare e la vaga generalitá. Merlino al contrario aborre le perifrasi, i concetti, le astrazioni e quel colorire a vuoto per via di figure e d'immagini, e non pare che lavori con la riflessione o con l'immaginazione, ma che stia lí tutto attirato in mezzo a un mondo che si muove, guardato e parodiato ne' suoi minimi movimenti. Baldovina e Guido giungono affamati in casa di Berta, e cucinano essi medesimi il pasto. Al poeta non fugge nulla: i cibi, il modo di apparecchiarli, il desco, l'affaccendarsi di Berta, la fisonomia e gli atti de' due suoi ospiti; e ne nasce una scena di famiglia piena di allegria comica, il cui effetto è tutto ne' particolari. Il piccolo Baldo va a scuola, e in luogo del Donato studia romanzi. Hai innanzi la scuola di quel tempo, i libri alla moda, i costumi de' maestri e degli scolari, ciascun particolare con la sua fisonomia:

Baldovina tamen cartam comprarat et illam
letrarum tolam supra quam disceret « a, b ».
Unde scholam Baldus nisi non spontaneus ibat,
nam quis erat tanti, seu mater, sive pedantus,
qui tam terribilem posset sforzare putinum?
Ipse tribus sic sic profectum fecerat annis,
ut quoscumque libros legeret, nostrique Maronis
terribiles guerras fertur recitasse magistro.
At mox Orlandi nasare volumina coepit,
non deponentum vacat ultra ediscere normas,
non speties, numeros, non casus atque figuras,
non Doctrinalis versamina tradere menti,
non hinc, non illinc, non hoc, non illoc et altras
mille pedantorum baias, totidemque fusaras.
Fecit de cuius Donati, deque Perotto
scartozzos ac sub prunis salcizza cosivit.
Orlandi tantum gradant, et gesta Rinaldi,
namque animum guerris faciebat talibus altum.
Legerat Ancroiam, Tribisondam, facta Danesi,
Antonnaeque Bovum, Antiforra, Realia Franzae,
Innamoramentum Carlonis, et Asperamontem,
Spagnam, Altobellum, Morgantis bella gigantis,

Meschinique provas, et qui « Cavalerius Orsae »
dicitur, et nulla cecinit qui laude Leandram.
Vidit ut Angelicam sapiens Orlandus amavit,
utque caminavit nudo cum corpore mattus,
utque retro mortam tirabat ubique cavallam,
utque asinum legnis caricatum calce ferivit,
illeque per coelum veluti cornacchia volavit.
Baldus in his factis nimium stigatur ad arma,
sed tantum quod sit picolettus corpore tristat.

È una scena di quel tempo, ispirata a Merlino dalla sua vita studentesca di Ferrara e Bologna, quando Cocaio, il suo pedagogo, gli metteva in mano Donato e il Porretto, ed egli ne faceva « *scartozzos* », e leggeva romanzi, e sopra tutti l'*Orlando furioso*. Non c'è una sola generalitá: tutto è cose, e ciascuna cosa è animata, come un uomo ha la sua fisonomia e il suo movimento, determinato da forze interiori. Non solo vedi quello che fa Baldo, ma quello che pensa e sente; perché la parola, se nel suo senso letterale esprime un'azione, con la sua aria maccaronica e la sua giacitura e la sua armonia te ne dá il sentimento, come è quel « *nasarat* », e quel « *volavit* », e quel « *piccolettus* », e quell' « *hinc, illinc, hoc, illoc, et altras mille pedantorum baias* ».

La parte seria del racconto dovrebb'esser la cavalleria, perché essa è che fa guerra all'inferno, cioè alla malvagitá e al vizio. Ma la serietá è apparente, e il fondo è una parodia scoperta, il cui eroe piú simpatico è il gigante Fracasso, parodia di quella forza oltreumana che si attribuiva a' cavalieri erranti (1). Dico

(1) Ecco un esempio. Fracasso di un salto passa il fiume dell'inferno, alla barba di Caronte:

Tunc Fracassus ibi largum saltare canalem
praeparat, et spudans manibus se retro retirat,
discorsamque piat vel tres vel quinque cavezzos;
inde movens passus longones, inde galoppans,
inde citum corsum, de ripa saltat in altram:
quo saltu intornum graviter campagna tremavit,
terribilemque omnes balzum stupuere barones.
Baldus mandat ei, tota cum voce cridando,
ut voiat barbam nautae streppare pilatim,
rumpere cervellum ac totos corporis ossos.

« parodia scoperta », se guardiamo alla conclusione ingegnosissima; perché, giunti i cavalieri nella regione infernale delle menzogne poetiche, Merlino te li pianta, e si ferma colá come nella sua patria. Questa patria de' poeti, de' cantanti, degli astrologi, de' negromanti, di tutti quelli

qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,
complevere libros follis vanisque novellis:

è una conchiglia, o piuttosto una immensa zucca, secca e vuota, « *mangiabilis, quando tenerina fuit* », dove tremila barbieri strappano i denti a' condannati. E Merlino esclama:

Zucca mihi patria est: opus est hic perdere dentes
tot, quot in immenso posui mendacia libro.

E tronca il racconto, e dice addio a Baldo:

Balde, vale, studio alterius te denique lasso.

Il poeta conchiude beffandosi di Baldo e della sua arte e di se stesso, che ha composto un vero mostro oraziano, fuori di tutte le regole, perduti i remi, mescolati l'austro co' fiori e i cignali col mare:

Tange peroptatum, navis stracchissima, portum,
tange, quod amisi longinqua per aequora remos:
he heu, quid volui, misero mihi, perditus Austrum
floribus et liquidis immisi fontibus apros.

È il comico portato all'estremo dell'umore. La caricatura del Boccaccio, la buffoneria del Pulci, l'ironia dell'Ariosto è qui l'allegro e capriccioso umore di una negazione universale e scoperta, nella forma piú cinica.

In questa negazione universale la satira penetra dappertutto, e attinge la societá, come il medio evo l'aveva costituita, in tutte le sue forme, religiose, politiche, morali, intellettuali. La scolastica è messa alla berlina: san Tommaso e Scoto e Alberto stanno come visionari accanto agli astrologi e a' negromanti. Megera fa un terribile ritratto di tutt'i disordini della Chiesa e

de' papi, e Aletto fulmina ugualmente guelfi e ghibellini, i seguaci della Francia e i seguaci dell'impero. I monaci sono il principale bersaglio di questi strali poetici. Una delle pitture piú comiche è quel biricchino di Cingar, vestito da francescano per liberare Baldo dal carcere:

Iam non est Cingar, quia sanctos portat amictus,...
sub tunicis latitant heu sanctis saepe ribaldi!

Notabile è la satira de' frati nell'ottavo libro:

Postquam giocarunt nummos, borsamque vodarunt,
postquam pane caret cophinus, vinoque barillus,
in fratres properant, datur his extemplo capuzzus.

La moltiplicitá de' conventi gli fa temere che un bel dí rimanga la gente cristiana senza soldati e senza contadini. Scherza su' motti del Vangelo. Fa una parodia della confessione. I cavalieri erranti giungono alla porta dell'inferno, dov'è parodiata la celebre scritta di Dante:

Regia Luciferi dicor, bandita tenetur
chors hic, intrando patet, ast uscendo seratur.

Ma non possono domare l'inferno, se prima non si confessano, e il confessore è Merlino stesso, il poeta:

Nomine Merlinus dicor, de sanguine Mantus,
est mihi cognomen Coccaius maccaronensis.

Quale confessione i cavalieri possano fare a Merlino, soprattutto Cingar, il lettore s'immagini. È una farsa. Tutta l'opera è penetrata da uno spirito capriccioso e beffardo, che fa di quel mondo, in mezzo a cui si trova, il suo aperto trastullo e gli dá forme carnascialesche.

Anche la *Moscheide* di Merlino è una caricatura o un travestimento carnevalesco della cavalleria in uno stile piú corretto e uguale. La guerra finisce con la sconfitta compiuta delle mosche, descritta co' tratti, da lui caricati, dell'Ariosto e di altri poeti cavallereschi. Eccone alcuni brani verso la fine:

Nunquam facta fuit tam cruda baruffola mundo,
nil nisi per terram membra taiata micant.
Grandes mortorum vadunt ad sydera montes,
sydera quae multo rossa cruore colant.
Pulmones, milzae, lardi, ventralia, nemboi
Saturni ad sphaeram foeda per astra volant.
Una corada Iovis mostazzum colsit, et uno
Sol ibi ventrazzo spinctus ab axe fuit.
Dumque dei coenant, puero Ganimede ministro,
multa super mensas ossa taiata cadunt.
Nunc brazzus Ragni, nunc gamba cruenta Pedocchi,
nunc cor Moschini, nunc pulicina manus...
... trucidatis ducibus, Moschaea ruinat
tota, nec una quidem vivere Mosca potest.
Formicae, Pulices, Ragni — Victoria! — clamant,
trombettae tararan iam frifolando sonant.

Il Rodomonte delle mosche è Siccaborone, sul quale da una torre gittano un sasso enorme:

qui super elmettum schiazzavit Siccaboronem,
vitaque cum gemitu sub Phlegethonta fugit.

La *Zanitonella* o gli amori di Zanina e Tonello è un suo poemetto bucolico in caricatura, dove si fa strazio delle immagini e de' sentimenti petrarcheschi e idillici. Il Petrarca narra che Amore colpí lui improvviso e disarmato. Il medesimo avviene a Tonello:

Solus solettus stabam colegatus in umbra,
pascebamque meas virda per arva capras.
Nulla travaiabant vodam pensiria mentem,
nullaque cogebat cura gratare caput.
Cum mihi bolzoniger cor, oyme, Cupido, forasti,
nec tuus in fallum dardus alhora dedit...
More valenthominis schenam deretro feristi:
o bellas provas quas, traditore, facis!

Guardando un po' addentro in questa caricatura universale del mondo, si vedono qua e lá spuntare alcuni lineamenti confusi

di un mondo nuovo. Ci si sente lo spirito della Riforma, il dolore di un' Italia scissa tra Impero e Francia, essa che, unita, aveva imperato sull'universo, l' indignazione di tanta licenza e corruzione de' costumi nel secolo degl' ipocriti e delle cortigiane, un disprezzo delle fantasticherie teologiche, scolastiche e astrologiche, un sentimento del reale e dell'umano. Ma sono velleitá, immagini confuse e volubili, che si affacciano appena e non hanno presa sul suo spirito vagabondo e sulla sua capricciosa immaginazione.

XV

MACHIAVELLI

[I. — Vita e carattere del Machiavelli — Rime di lui: povertá di forma, profonditá di osservazione e giudizio — Sua prosa letteraria: contrasto con quella politica — Politica fiorentina — La libertá e l'indipendenza — Censure pedantesche mosse al *Principe* — Il fatto della corruttela italiana — Contrasto dell'ideale del Machiavelli con l'ideale medievale e con quello del Rinascimento. Modernitá di esso — L'operositá terrena — Il concetto della patria — Il comune e lo Stato — La patria come divinitá, superiore alla morale, e che si assoggetta la religione — La « virtú » contro le virtú ascetiche — La gloria — Il corso delle nazioni, e la forza delle cose — Diversitá dell'idea di Roma nel medioevo e nel Machiavelli — Lineamenti del mondo politico moderno — La religione esclusa dalla temporalitá — Il nuovo ideale etico: non il santo, ma il patriota — Il nuovo principio e il nuovo metodo del pensare: la cosa effettuale, e la fine della forma scolastica — La nuova prosa: la forma delle cose: soppressione della letteratura — Mancanza di organismo nella prosa trecentesca, e organismo fattizio in quella cinquecentesca: organismo reale in quella del Machiavelli — Le *Storie fiorentine*: logica degli avvenimenti — I *Discorsi*: gli uomini quali sono nella realtá: la mediocritá, il difetto di virtú o di energia. Arte di governo: precisione degli scopi e virtú dei mezzi — Il *Principe*: i mezzi di serbare il principato: lezione di energia — Intelligenza e fiacchezza nell'Italia del rinascimento — Severo giudizio del Machiavelli su uomini e cose della vita italiana — Il principe italiano come redentore dalla corruttela — Sentimento poetico e illusioni nel Machiavelli — Ironia e spirito di osservazione — La *Mandragola*: somiglianza e differenza dalla *Calandria* del Bibbiena — Non caso, ma logica di caratteri — I personaggi — Freddezza osservatrice del Machiavelli: difetto artistico dalla *Mandragola* — La *Mandragola* e la letteratura moderna — Machiavelli e il machiavellismo — Epilogo dei concetti fondamentali del Machiavelli — Quel che è vivo e quel ch'è morto del machiavellismo: costanza dei fini, transitorietá dei mezzi.

II. — Prosecuzione ideale del machiavellismo: gli scrittori politici e i naturalisti — Francesco Guicciardini — Medesimezza di aspirazioni ideali col Machiavelli — Ma teoreticitá di codeste aspirazioni: accomodantismo pratico: la cura dell'interesse particolare: la «savviezza» — L'«uomo positivo» — Medesimezza della base di osservazione; ma conclusione individualistica ed egoistica — La *Storia d'Italia*: ricerca dei motivi riposti, spregiudicatezza — La prosa semplice e robusta dei *Ricordi* e quella della *Storia*: la preoccupazione letteraria — Limite della *Storia* del Guicciardini nello scorgere i motivi dell'individuo e non vedere l'insieme — Orizzonte piú largo nel Machiavelli: intravvedimento delle leggi della societá e del genere umano — Machiavelli e Guicciardini: questi, qualcosa di perfettamente finito e chiuso in sé; l'altro, punto di partenza per l'avvenire.]

I

Dicesi che Machiavelli fosse in Roma quando, il 1515, uscí in luce l'*Orlando furioso*. Lodò il poema, ma non celò il suo dispiacere di essere dimenticato dall'Ariosto nella lunga lista, ch'egli stese nell'ultimo canto, di poeti italiani. Questi due grandi uomini, che dovevano rappresentare il secolo nella sua doppia faccia, ancorché contemporanei e conoscenti, sembrano ignoti l'uno all'altro.

Niccolò Machiavelli, ne' suoi tratti apparenti, è una fisonomia essenzialmente fiorentina ed ha molta somiglianza con Lorenzo de' Medici. Era un piacevolone, che si spassava ben volentieri tra le confraternite e le liete brigate, verseggiando e motteggiando, con quello spirito arguto e beffardo che vedi nel Boccaccio e nel Sacchetti e nel Pulci e in Lorenzo e nel Berni. Poco agiato de' beni della fortuna, nel corso ordinario delle cose sarebbe riuscito un letterato fra' tanti stipendiati a Roma o a Firenze, e dello stesso stampo. Ma, caduti i Medici, ristaurata la repubblica e nominato segretario, ebbe parte principalissima nelle pubbliche faccende, esercitò molte legazioni in Italia e fuori, acquistando esperienza degli uomini e delle cose, e si affezionò alla repubblica, per la quale non gli parve assai di sostenere la tortura, poi che tornarono i Medici. In quegli uffici e in quelle lotte si raffermò la sua tempra e si formò il suo spirito.

Tolto alle pubbliche faccende, nel suo ozio di San Casciano meditò su' fati dell'antica Roma e sulle sorti di Firenze, anzi d'Italia. Ebbe chiarissimo il concetto che l'Italia non potesse mantenere la sua indipendenza se non fosse unita, tutta o gran parte, sotto un solo principe. E sperò che casa Medici, potente a Roma e a Firenze, volesse pigliare l'impresa. Sperò pure che volesse accettare i suoi servigi e trarlo di ozio e di miseria. All'ultimo, poco e male adoperato da' Medici, finí la vita tristamente, lasciando non altra ereditá a' figliuoli che il nome. Di lui fu scritto: « *Tanto nomini nullum par elogium* ».

I suoi *Decennali*, arida cronaca delle « fatiche d'Italia di dieci anni », scritta in quindici dí; i suoi otto capitoli dell'*Asino d'oro*, sotto nome di bestie satira de' degeneri fiorentini; gli altri suoi capitoli dell'*Occasione*, della *Fortuna*, dell'*Ingratitudine*, dell'*Ambizione*; i suoi canti carnascialeschi, alcune sue stanze, o serenate, o sonetti, o canzoni, sono lavori letterari su' quali è impressa la fisonomia di quel tempo: alcuni tra il licenzioso e il beffardo, altri allegorici o sentenziosi, sempre aridi. Il verso rasenta la prosa; il colorito è sobrio e spesso monco; scarse e comuni sono le immagini. Ma in questo fondo comune e sgraziato appariscono i vestigi di un nuovo essere, una profonditá insolita di giudizio e di osservazione. Manca l'immaginativa: soprabbonda lo spirito. Ci è il critico: non ci è il poeta, non ci è l'uomo nello stato di spontaneitá che compone e fantastica, come era Ludovico Ariosto. Ci è l'uomo che si osserva anche soffrendo, e sentenzia sulle sorti sue e dell'universo con tranquillitá filosofica: il suo poetare è un discorrere:

Io spero, e lo sperar cresce il tormento;
io piango, e 'l pianger ciba il lasso core;
io rido, e 'l rider mio non passa drento;
io ardo, e l'arsion non par di fuore;
io temo ciò ch'io veggo e ciò ch'io sento;
ogni cosa mi dá nuovo dolore:
cosí sperando piango, rido e ardo,
e paura ho di ciò ch'i' odo o guardo.

Tali sono pure le sue osservazioni sul variare delle cose mondane nel capitolo della *Fortuna*. Delle sue poesie cosa è rimasto? Qualche verso ingegnoso, come ne' *Decennali*:

la voce d'un Cappon tra cento Galli,

e qualche sentenza o concetto profondo, come nel canto *De' diavoli o de' romiti*. Il suo capolavoro è il capitolo dell'*Occasione*, massime la chiusa, che ti colpisce d'improvviso e ti fa pensoso. Nel poeta si sente lo scrittore del *Principe* e de' *Discorsi*.

Anche in prosa Machiavelli ebbe pretensioni letterarie, secondo le idee che correvano in quella etá. Talora si mette la giornea e boccacceggia, come nelle sue prediche alle confraternite, nella descrizione della peste e ne' discorsi che mette in bocca a' suoi personaggi storici. Vedi ad esempio il suo incontro con una donna in chiesa al tempo della peste, dove abbondano i lenocini della rettorica e gli artifíci dello stile: ciò che si chiamava « eleganza ».

Ma nel *Principe*, ne' *Discorsi*, nelle lettere, nelle *Relazioni*, ne' *Dialoghi* sulla milizia, nelle *Storie*, Machiavelli scrive come gli viene, tutto inteso alle cose, e con l'aria di chi reputi indegno della sua gravitá correre appresso alle parole e a' periodi. Dove non pensò alla forma riuscí maestro della forma. E senza cercarla trovò la prosa italiana.

È visibile in Niccolò Machiavelli lo spirito incredulo e beffardo di Lorenzo, impresso sulla fronte della borghesia italiana in quel tempo. E avea pure quel senso pratico, quella intelligenza degli uomini e delle cose, che rese Lorenzo eminente fra' principi, e che troviamo generalmente negli statisti italiani a Venezia, a Firenze, a Roma, a Milano, a Napoli, quando vivea Ferdinando d'Aragona, Alessandro sesto, Ludovico il moro, e gli ambasciatori veneziani scrivevano ritratti cosí vivi e sagaci delle corti presso le quali dimoravano. Ci era l'arte: mancava la scienza. Lorenzo era l'artista: Machiavelli doveva essere il critico.

Firenze era ancora il cuore d'Italia: lí ci erano ancora i lineamenti di un popolo, ci era l'immagine della patria. La libertá non voleva ancora morire. L'idea ghibellina e guelfa era

spenta, ma ci era invece l'idea repubblicana alla romana, effetto della coltura classica, che, fortificata dall'amore tradizionale del viver libero e dalle memorie gloriose del passato, resisteva a' Medici. L'uso della libertá e le lotte politiche mantenevano salda la tempra dell'animo, e rendevano possibile Savonarola, Capponi, Michelangiolo, Ferruccio e l'immortale resistenza agli eserciti papali-imperiali. L'indipendenza e la gloria della patria e l'amore della libertá erano forze morali, fra quella corruzione medicea rese ancora piú acute e vivaci dal contrasto.

Machiavelli, per la sua coltura letteraria, per la vita licenziosa, per lo spirito beffardo e motteggevole e comico, si lega al Boccaccio, a Lorenzo e a tutta la nuova letteratura. Non crede a nessuna religione, e perciò le accetta tutte, e, magnificando la morale in astratto, vi passa sopra nella pratica della vita. Ma ha l'animo fortemente temprato e rinvigorito negli uffici e nelle lotte politiche, aguzzato negli ozi ingrati e solitari. E la sua coscienza non è vuota. Ci è lí dentro la libertá e l'indipendenza della patria. Il suo ingegno superiore e pratico non gli consentiva le illusioni, e lo teneva ne' limiti del possibile. E quando vide perduta la libertá, pensò all'indipendenza e cercò negli stessi Medici l'istrumento della salvezza. Certo, anche questa era un'utopia o una illusione, un'ultima tavola alla quale si afferra il misero nell'inevitabile naufragio; ma un'utopia che rivelava la forza e la giovinezza della sua anima e la vivacitá della sua fede. Se Francesco Guicciardini vide piú giusto e con piú esatto sentimento delle condizioni d'Italia, è che la sua coscienza era giá vuota e petrificata. L'immagine del Machiavelli è giunta a' posteri simpatica e circondata di un'aureola poetica per la forte tempra e la sinceritá del patriottismo e l'elevatezza del linguaggio, e per quella sua aria di virilitá e di dignitá fra tanta folla di letterati venderecci. La sua influenza non fu pari al suo merito. Era tenuto uomo di penna e di tavolino, come si direbbe oggi, piú che uomo di Stato e di azione. E la sua povertá, la vita scorretta, le abitudini plebee e « fuori della regola », come gli rimproverava il correttissimo Guicciardini, non gli aumentavano riputazione. Consapevole di sua grandezza, spregiava quelle

esterioritá delle forme e que' mezzi artificiali di farsi via nel mondo, che sono sí familiari e sí facili a' mediocri. Ma la sua influenza è stata grandissima nella posteritá, e la sua fama si è ita sempre ingrandendo fra gli odii degli uni e le glorificazioni degli altri. Il suo nome è rimasto la bandiera intorno alla quale hanno battagliato le nuove generazioni, nel loro contraddittorio movimento ora indietro ora innanzi.

Ci è un piccolo libro del Machiavelli, tradotto in tutte le lingue, il *Principe*, che ha gittato nell'ombra le altre sue opere. L'autore è stato giudicato da questo libro, e questo libro è stato giudicato non nel suo valore logico e scientifico, ma nel suo valore morale. E hanno trovato che questo libro è un codice della tirannia, fondato sulla turpe massima che il fine giustifica i mezzi e il successo loda l'opera. E hanno chiamato « machiavellismo » questa dottrina. Molte difese sonosi fatte di questo libro, ingegnosissime, attribuendosi all'autore questa o q uella intenzione piú o meno lodevole. Cosí n'è uscita una discussione limitata e un Machiavelli rimpiccinito.

Questa critica non è che una pedanteria. Ed è anche una meschinitá porre la grandezza di quell'uomo nella sua utopia italica, oggi cosa reale. Noi vogliamo costruire tutta intera l'immagine, e cercare ivi i fondamenti della sua grandezza.

Niccolò Machiavelli è innanzi tutto la coscienza chiara e seria di tutto quel movimento, che, nella sua spontaneitá, dal Petrarca e dal Boccaccio si stende sino alla seconda metá del Cinquecento. In lui comincia veramente la prosa, cioè a dire la coscienza e la riflessione della vita. Anche lui è in mezzo a quel movimento, e vi piglia parte, ne ha le passioni e le tendenze. Ma, passato il momento dell'azione, ridotto in solitudine, pensoso sopra i volumi di Livio e di Tacito, ha la forza di staccarsi dalla sua societá e interrogarla: — Cosa sei? dove vai? —

L'Italia aveva ancora il suo orgoglio tradizionale, e guardava l'Europa con l'occhio di Dante e del Petrarca, giudicando barbare tutte le nazioni oltre le Alpi. Il suo modello era il mondo greco e romano, che si studiava di assimilarsi. Soprastava per

coltura, per industrie, per ricchezze, per opere d'arti e d'ingegno: teneva senza contrasto il primato intellettivo in Europa. Grave fu lo sgomento negl'italiani quando ebbero gli stranieri in casa; ma vi si ausarono e trescarono con quelli, confidando di cacciarli via tutti con la superioritá dell'ingegno. Spettacolo pieno di ammaestramento è vedere, tra lanzi, svizzeri, tedeschi e francesi e spagnuoli, l'alto e spensierato riso di letterati, artisti, latinisti, novellieri e buffoni nelle eleganti corti italiane. Fino ne' campi i sonettisti assediavano i principi: Giovanni de' Medici cadeva tra' lazzi di Pietro Aretino. Gli stranieri guardavano attoniti le maraviglie di Firenze, di Venezia, di Roma e tanti miracoli dell'ingegno; e i loro principi regalavano e corteggiavano i letterati, che con la stessa indifferenza celebravano Francesco primo e Carlo quinto. L'Italia era inchinata e studiata da' suoi devastatori, come la Grecia fu da' romani.

Fra tanto fiore di civiltá e in tanta apparenza di forza e di grandezza mise lo sguardo acuto Niccolò Machiavelli, e vide la malattia dove altri vedevano la piú prospera salute. Quello che oggi diciamo «decadenza» egli disse «corruttela», e base di tutte le sue speculazioni fu questo fatto: la corruttela della razza italiana, anzi latina, e la sanitá della germanica.

La forma piú grossolana di questa corruttela era la licenza de' costumi e del linguaggio, massime nel clero: corruttela che giá destò l'ira di Dante e di Caterina, ed ora messa in mostra ne' dipinti e negli scritti, penetrata in tutte le classi della societá e in tutte le forme della letteratura, divenuta come una salsa piccante che dava sapore alla vita. La licenza, accompagnata con l'empietá e l'incredulitá, avea a suo principal centro la corte romana, protagonisti Alessandro sesto e Leone decimo. Fu la vista di quella corte che infiammò le ire di Savonarola e stimolò alla separazione Lutero e i suoi concittadini.

Nondimeno il clero per abito tradizionale tuonava dal pergamo contro quella licenza. Il Vangelo rimaneva sempre un ideale non contrastato, salvo a non tenerne alcun conto nella vita pratica: il pensiero non era piú la parola, e la parola non era piú l'azione; non ci era armonia nella vita. In questa disarmonia

era il principale motivo comico del Boccaccio e degli altri scrittori di commedie, di novelle e di capitoli.

Nessun italiano, parlando in astratto, poteva trovar lodevole quella licenza, a' cui allettamenti pur non sapeva resistere. Altra era la teoria, altra la pratica. E nessuno poteva non desiderare una riforma de' costumi, una restaurazione della coscienza. Sentimenti e desidèri vani, affogati nel rumore di quei baccanali. Non ci era il tempo di piegarsi in sé, di considerare la vita seriamente. Pure erano sentimenti e desidèri che piú tardi fruttificarono e agevolarono l'opera del concilio di Trento e la reazione cattolica.

Rifare il medio evo e ottenere la riforma de' costumi e delle coscienze con una ristaurazione religiosa e morale, era stato giá il concetto di Geronimo Savonarola, ripreso poi e purgato nel concilio di Trento. Era il concetto piú accessibile alle moltitudini e piú facile a presentarsi. I volghi cercano la medicina a' loro mali nel passato.

Machiavelli, pensoso e inquieto in mezzo a quel carnevale italiano, giudicava quella corruttela da un punto di vista piú alto. Essa era non altro che lo stesso medio evo in putrefazione, morto giá nella coscienza, vivo ancora nelle forme e nelle istituzioni. E perciò, non che pensasse di ricondurre indietro l'Italia e di ristaurare il medio evo, concorse alla sua demolizione.

L'altro mondo, la cavalleria, l'amore platonico sono i tre concetti fondamentali, intorno a' quali si aggira la letteratura nel medio evo, de' quali la nuova letteratura è la parodia piú o meno consapevole. Anche nella faccia del Machiavelli sorprendi un momento ironico quando parla del medio evo, soprattutto allora che affetta maggior serietá. La misura del linguaggio rende piú terribili i suoi colpi. Nella sua opera demolitiva è visibile la sua parentela col Boccaccio e col Magnifico. Il suo Belfegor è della stessa razza dalla quale era uscito Astarotte.

Ma la sua negazione non è pura buffoneria, puro effetto comico, uscito da coscienza vuota. In quella negazione ci è un'affermazione, un altro mondo sorto nella sua coscienza. E perciò la sua negazione è seria ed eloquente.

Papato e impero, guelfismo e ghibellinismo, ordini feudali e comunali, tutte queste istituzioni sono demolite nel suo spirito. E sono demolite, perché nel suo spirito è sorto un nuovo edificio sociale e politico.

Le idee che generarono quelle istituzioni sono morte, non hanno piú efficacia di sorta sulla coscienza, rimasta vuota. E in quest'ozio interno è la radice della corruttela italiana. Questo popolo non si può rinnovare se non rifacendosi una coscienza. *Ed è a questo che attende Machiavelli. Con l'una mano* distrugge, con l'altra edifica. Da lui comincia, in mezzo alla negazione universale e vuota, la ricostruzione.

Non è possibile seguire la sua dottrina nel particolare. Basti qui accennare la idea fondamentale.

Il medio evo riposa sopra questa base: che il peccato è attaccarsi a questa vita come cosa sostanziale, e la virtú è negazione della vita terrena e contemplazione dell'altra; che questa vita non è la realtá o la veritá, ma ombra e apparenza; e che la realtá è non *quello* che è, ma *quello* che dee essere, e perciò il suo vero contenuto è l'altro mondo, l'inferno, il purgatorio, il paradiso, il mondo conforme alla veritá e alla giustizia. Da questo concetto della vita, teologico-etico, uscí la *Divina commedia* e tutta la letteratura del Dugento e del Trecento.

Il simbolismo e lo scolasticismo sono le forme naturali di questo concetto. La realtá terrena è simbolica: Beatrice è un simbolo, l'amore è un simbolo. E l'uomo e la natura hanno la loro spiegazione e la loro radice negli enti o negli universali, forze estramondane, che sono la maggiore del sillogismo, l'universale da cui esce il particolare.

Tutto questo, forma e concetto, era giá dal Boccaccio in qua negato, caricato, parodiato, materia di sollazzo e di passatempo: pura negazione *nella* sua *forma cinica* e *licenziosa, che* aveva a base la glorificazione della carne o del peccato, la voluttá, l'epicureismo, reazione all'ascetismo. Andavano insieme teologi e astrologi e poeti, tutti visionari: conclusione geniale della *Maccaronea*, ispirata al Folengo dal mondo della luna ariostesco. In teoria ci era una piena indifferenza, e in pratica una piena licenza.

Machiavelli vive in questo mondo e vi partecipa. La stessa licenza nella vita e la stessa indifferenza nella teoria. La sua coltura non è straordinaria: molti a quel tempo avanzavano lui e l'Ariosto di dottrina e di erudizione. Di speculazioni filosofiche sembra cosí digiuno come di enunciazioni scolastiche e teologiche. E, a ogni modo, non se ne cura. Il suo spirito è tutto nella vita pratica.

Nelle scienze naturali non sembra sia molto innanzi, quando vediamo che in alcuni casi accenna all'influsso delle stelle. Battista Alberti avea certo una coltura piú vasta e piú compiuta. Niccolò non è filosofo della natura: è filosofo dell'uomo. Ma il suo ingegno oltrepassa l'argomento e prepara Galileo.

L'uomo, come Machiavelli lo concepisce, non ha la faccia estatica e contemplativa del medio evo e non la faccia tranquilla e idillica del Risorgimento. Ha la faccia moderna dell'uomo che opera e lavora intorno ad uno scopo.

Ciascun uomo ha la sua missione su questa terra, secondo le sue attitudini. La vita non è un giuoco d'immaginazione e non è contemplazione. Non è teologia e non è neppure arte. Essa ha in terra la sua svarietá, il suo scopo e i suoi mezzi. Riabilitare la vita terrena, darle uno scopo, rifare la coscienza, ricreare le forze interiori, restituire l'uomo nella sua serietá e nella sua attivitá: questo è lo spirito che aleggia in tutte le opere del Machiavelli.

È negazione del medio evo, e insieme negazione del Risorgimento. La contemplazione divina lo soddisfa cosí poco come la contemplazione artistica. La coltura e l'arte gli paiono cose belle, non tali però che debbano e possano costituire lo scopo della vita. Combatte l'immaginazione come il nemico piú pericoloso, e quel veder le cose in immaginazione e non in realtá gli par proprio esser la malattia che si ha a curare. Ripete ad ogni tratto che bisogna giudicar le cose come sono e non come debbono essere.

Quel « dover essere », a cui tende il contenuto nel medio evo e la forma nel Risorgimento, dee far luogo all'« essere » o, com'egli dice, alla veritá « effettuale ».

Subordinare il mondo dell'immaginazione, come religione e come arte, al mondo reale, quale ci è posto dall'esperienza e dall'osservazione: questa è la base del Machiavelli.

Risecati tutti gli elementi sopraumani e soprannaturali, pone a fondamento della vita la patria. La missione dell'uomo su questa terra, il suo primo dovere è il patriottismo, la gloria, la grandezza, la libertá della patria.

Nel medio evo non ci era il concetto di patria: ci era il concetto di fedeltá e di sudditanza. Gli uomini nascevano tutti sudditi del papa e dell'imperatore, rappresentanti di Dio: l'uno era lo spirito, l'altro il corpo della societá. Intorno a questi due « Soli » stavano gli astri minori: re, principi, duchi, baroni, a cui stavano di contro in antagonismo naturale i comuni liberi. Ma la libertá era privilegio papale e imperiale, e i comuni esistevano anch'essi per la grazia di Dio, e perciò del papa o dell'imperatore, e spesso imploravano legati apostolici o imperiali a tutela e pacificazione. Savonarola proclamò re di Firenze Gesú Cristo, ben inteso lasciando a sé il dritto di rappresentarlo e interpretarlo. È un tratto che illumina tutte le idee di quel tempo.

Ci era ancora il papa e ci era l'imperatore; ma l'opinione, sulla quale si fondava la loro potenza, non ci era piú nelle classi colte d'Italia. Il papa stesso e l'imperatore avevano smesso l'antico linguaggio: il papa, ingrandito di territorio, diminuito di autoritá; l'imperatore, debole e impacciato a casa.

Di papato e d'impero, di guelfi e ghibellini non si parlava in Italia che per riderne, a quel modo che della cavalleria e di tutte le altre istituzioni. Di quel mondo rimanevano avanzi, in Italia, il papa, i gentiluomini e gli avventurieri o mercenari. Il Machiavelli vede nel papato temporale non solo un sistema di governo assurdo e ignobile, ma il principale pericolo dell'Italia. Democratico, combatte il concetto di un governo stretto, e tratta assai aspramente i gentiluomini, reminiscenze feudali. E vede ne' mercenari o avventurieri la prima cagione della debolezza italiana incontro allo straniero, e propone e svolge largamente il concetto di una milizia nazionale. Nel papato temporale,

nei gentiluomini, negli avventurieri combatte gli ultimi vestigi del medio evo.

La «patria» del Machiavelli è naturalmente il comune libero, libero per sua virtú e non per grazia del papa e dell'imperatore, governo di tutti nell'interesse di tutti.

Ma, osservatore sagace, non gli può sfuggire il fenomeno storico de' grandi Stati che si erano formati in Europa, e come il comune era destinato anch'esso a sparire con tutte le altre istituzioni del medio evo. Il suo comune gli par cosa troppo piccola e non possibile a durare dirimpetto a quelle potenti agglomerazioni delle stirpi, che si chiamavano «Stati» o «nazioni». Giá Lorenzo, mosso dallo stesso pensiero, avea tentato una grande lega italica, che assicurasse l'« equilibrio » tra' vari Stati e la mutua difesa, e che pure non riuscí ad impedire l'invasione di Carlo ottavo. Niccolò propone addirittura la costituzione di un grande Stato italiano, che sia baluardo d'Italia contro lo straniero. Il concetto di patria gli si allarga. Patria non è solo il piccolo comune, ma è tutta la nazione. L'Italia nell'utopia dantesca è il « giardino dell'impero »; nell'utopia del Machiavelli è la « patria », nazione autonoma e indipendente.

La « patria » del Machiavelli è una divinitá, superiore anche alla moralitá e alla legge. A quel modo che il Dio degli ascetici assorbiva in sé l'individuo, e in nome di Dio gl'inquisitori bruciavano gli eretici; per la patria tutto era lecito, e le azioni, che nella vita privata sono delitti, diventavano magnanime nella vita pubblica. « Ragion di Stato » e « salute pubblica » erano le formole volgari, nelle quali si esprimeva questo dritto della patria, superiore ad ogni dritto. La divinitá era scesa di cielo in terra e si chiamava la « patria », ed era non meno terribile. La sua volontá e il suo interesse era « *suprema lex* ». Era sempre l'individuo assorbito nell'essere collettivo. E quando questo essere collettivo era assorbito a sua volta nella volontá di un solo o di pochi, avevi la servitú. Libertá era la partecipazione piú o meno larga de' cittadini alla cosa pubblica. I dritti dell'uomo non entravano ancora nel codice della libertá. L'uomo non era un essere autonomo e di fine a se stesso: era l'istrumento

della patria o, ciò che è peggio, dello Stato: parola generica, sotto la quale si comprendeva ogni specie di governo, anche il dispotico, fondato sull'arbitrio di un solo. Patria era dove tutti concorrevano piú o meno al governo e, se tutti ubbidivano, tutti comandavano: ciò che dicevasi « repubblica ». E dicevasi « principato » dove uno comandava e tutti ubbidivano. Ma, repubblica o principato, patria o Stato, il concetto era sempre l'individuo assorbito nella societá o, come fu detto poi, l'onipotenza dello Stato.

Queste idee sono enunciate dal Machiavelli non come da lui trovate e analizzate, ma come giá per lunga tradizione ammesse e fortificate dalla coltura classica. Ci è lí dentro lo spirito dell'antica Roma, che con la sua immagine di gloria e di libertá attirava tutte le immaginazioni, e si porgeva alle menti modello non solo nell'arte e nella letteratura, ma ancora nello Stato.

La patria assorbisce anche la religione. Uno Stato non può vivere senza religione. E se il Machiavelli si duole della corte romana, non è solo perché a difesa del suo dominio temporale è costretta a chiamar gli stranieri, ma ancora perché co' suoi costumi disordinati e licenziosi ha diminuita nel popolo l'autoritá della religione. Ma egli vuole una religione di Stato, che sia in mano del principe un mezzo di governo. Della religione si era perduto il senso, ed era arte presso i letterati e istrumento politico negli statisti. Anche la moralitá gli piace, e loda la generositá, la clemenza, l'osservanza della fede, la sinceritá e le altre virtú, ma a patto che ne venga bene alla patria; e se le incontra sulla sua via non istrumenti ma ostacoli, gli spezza. Leggi spesso lodi magnifiche della religione e delle altre virtú de' buoni principi; ma ci odori un po' di rettorica, che spicca piú in quel fondo ignudo della sua prosa. Non è in lui e non è in nessuno de' suoi contemporanei un sentimento religioso e morale schietto e semplice.

Noi, che vediamo le cose di lontano, troviamo in queste dottrine lo Stato laico, che si emancipa dalla teocrazia e diviene a sua volta invadente. Ma allora la lotta era ancor viva, e

l'una esagerazione portava l'altra. Togliendo le esagerazioni, ciò che esce dalla lotta è l'autonomia e l'indipendenza del potere civile, che ha la sua legittimitá in se stesso, sciolto ogni vincolo di vassallaggio e di subordinazione a Roma. Nel Machiavelli non ci è alcun vestigio di dritto divino. Il fondamento delle repubbliche è «*vox populi*», il consenso di tutti. E il fondamento de' principati è la forza, o la conquista legittimata e assicurata dal buon governo. Un po' di cielo e un po' di papa ci entra pure, ma come forze atte a mantenere i popoli nell'ubbidienza e nell'osservanza delle leggi.

Stabilito il centro della vita in terra e attorno alla patria, al Machiavelli non possono piacere le virtú monacali dell'umiltá e della pazienza, che hanno «disarmato il cielo ed effeminato il mondo» e che rendono l'uomo piú atto a «sopportare le ingiurie che a vendicarle». «*Agere et pati fortia romanum est*». Il cattolicismo, male interpretato, rende l'uomo piú atto a patire che a fare. Il Machiavelli attribuisce a questa educazione ascetica e contemplativa la fiacchezza del corpo e dell'animo, che rende gl'italiani inetti a cacciar via gli stranieri e a fondare la libertá e l'indipendenza della patria. La virtú è da lui intesa nel senso romano, e significa «forza», «energia», che renda gli uomini atti a' grandi sacrifici e alle grandi imprese. Non è che agl'italiani manchi il valore; anzi ne' singolari incontri riescono spesso vittoriosi: manca l'educazione o la disciplina o, come egli dice, «i buoni ordini e le buone armi», che fanno gagliardi e liberi i popoli.

Alla virtú premio è la gloria. «Patria», «virtú», «gloria», sono le tre parole sacre, la triplice base di questo mondo.

Come gl'individui hanno la loro missione in terra, cosí anche le nazioni. Gl'individui senza patria, senza virtú, senza gloria sono atomi perduti, «*numerus fruges consumere nati*». E parimente ci sono nazioni oziose e vuote, che non lasciano alcun vestigio di sé nel mondo. Nazioni storiche sono quelle che hanno adempiuto un ufficio nell'umanitá o, come dicevasi allora, nel «genere umano», come Assiria, Persia, Grecia e Roma. Ciò che rende grandi le nazioni è la virtú o la tempra,

gagliardia intellettuale e corporale, che forma il carattere o la forza morale. Ma, come gl' individui, cosí le nazioni hanno la loro vecchiezza, quando le idee che le hanno costituite s' indeboliscono nella coscienza e la tempra si fiacca. E l' indirizzo del mondo fugge loro dalle mani e passa ad altre nazioni.

Il mondo non è regolato da forze soprannaturali o casuali, ma dallo spirito umano, che procede secondo le sue leggi organiche e perciò fatali. Il fato storico non è la provvidenza e non la fortuna, ma la « forza delle cose », determinata dalle leggi dello spirito e della natura. Lo spirito è immutabile nelle sue facoltá ed immortale nella sua produzione.

Perciò la storia non è accozzamento di fatti fortuiti o provvidenziali, ma concatenazione *necessaria di cause e di effetti*, il risultato delle forze messe in moto dalle opinioni, dalle passioni e dagl' interessi degli uomini.

La politica o l'arte del governare ha per suo campo non un mondo etico, determinato dalle leggi ideali della moralitá, ma il mondo reale, come si trova nel tal luogo e nel tal tempo. Governare è intendere e regolare le forze che muovono il mondo. Uomo di Stato è colui che sa calcolare e maneggiare queste forze e volgerle a' suoi fini.

La grandezza e la caduta delle nazioni non sono dunque accidenti o miracoli, ma sono effetti necessari, che hanno le loro cause nella qualitá delle forze che le movono. E quando queste forze sono in tutto logore, esse muoiono.

E a governare, quelli che stanno solo in sul lione, non se ne intendono. Ci vuole anche la volpe o la prudenza, cioè l' intelligenza, il calcolo e il maneggio delle forze che muovono gli Stati.

Come gl' individui, cosí le nazioni hanno legami tra loro, dritti e doveri. E come ci è un dritto privato, cosí ci è un dritto pubblico o dritto delle genti, o, come dicesi oggi, dritto internazionale. Anche la guerra ha le sue leggi.

Le nazioni muoiono. Ma lo spirito umano non muore mai. Eternamente giovane, passa di una nazione in un'altra, e continua secondo le sue leggi organiche la storia del genere umano.

C'è dunque non solo la storia di questa o quella nazione, ma la storia del mondo, anch'essa fatale o logica, determinata nel suo corso dalle leggi organiche dello spirito. La storia del genere umano non è che la storia dello spirito o del pensiero. Di qui esce ciò che poi fu detto « filosofia della storia ».

Di questa filosofia della storia e di un dritto delle genti non ci è nel Machiavelli che la semplice base scientifica, un punto di partenza segnato con chiarezza e indicato a' suoi successori. Il suo campo chiuso è la politica e la storia.

Questi concetti non sono nuovi. I concetti filosofici, come i poetici, suppongono una lunga elaborazione. Ci si vede qui dentro le conseguenze naturali di quel grande movimento, sotto forme classiche realista, ch'era in fondo l'emancipazione dell'uomo dagli elementi soprannaturali e fantastici, e la conoscenza e il possesso di se stesso. E a' contemporanei non parvero nuovi né audaci, veggendo ivi formulato quello che in tutti era sentimento vago.

L'influenza del mondo pagano è visibile anche nel medio evo: anche in Dante Roma è presente allo spirito. Ma lí è Roma provvidenziale e imperiale, la Roma di Cesare; e qui è Roma repubblicana, e Cesare vi è severamente giudicato. Dante chiama le gloriose imprese della repubblica « miracoli della provvidenza », come preparazione all'impero: dove pel Machiavelli non ci sono miracoli, o i miracoli sono i buoni ordini; e se alcuna parte dá alla fortuna, la dá principalissima alla virtú. Di lui è questo motto profondo: « I buoni ordini fanno buona fortuna, e dalla buona fortuna nacquero i felici successi delle imprese ». Il classicismo adunque era la semplice scorza, sotto alla quale le due etá inviluppavano le loro tendenze. Sotto al classicismo di Dante ci è il misticismo e il ghibellinismo: la corteccia è classica, il nocciolo è medievale. E sotto al classicismo del Machiavelli ci è lo spirito moderno che ivi cerca e trova se stesso. Ammira Roma, quanto biasima i tempi suoi, dove « non è cosa alcuna che gli ricomperi di ogni estrema miseria, infamia e vituperio, e non vi è osservanza di religione, non di leggi e non di milizia, ma sono maculati di ogni ragione bruttura ». Crede con

gli ordini e i costumi di Roma antica di poter rifare quella grandezza e ritemprare i suoi tempi, e in molte proposte e in molte sentenze senti i vestigi di quell'antica sapienza. Da Roma gli viene anche la nobiltá dell'ispirazione e una certa elevatezza morale. Talora ti pare un romano avvolto nel pallio, in quella sua gravitá; ma guardalo bene, e ci troverai il borghese del Risorgimento, con quel suo risolino equivoco. Savonarola è una reminiscenza del medio evo, profeta e apostolo a modo dantesco; Machiavelli in quella sua veste romana è vero borghese moderno, sceso dal piedistallo, uguale tra uguali, che ti parla alla buona e alla naturale. È in lui lo spirito ironico del Risorgimento con lineamenti molto precisi de' tempi moderni.

Il medio evo qui crolla in tutte le sue basi: religiosa, morale, politica, intellettuale. E non è solo negazione vuota. È affermazione, è il verbo. Di contro a ciascuna negazione sorge un'affermazione. Non è la caduta del mondo: è il suo rinnovamento. Dirimpetto alla teocrazia sorge l'autonomia e l'indipendenza dello Stato. Tra l'impero e la cittá o il feudo, le due unitá politiche del medio evo, sorge un nuovo ente, la nazione, alla quale il Machiavelli assegna i suoi caratteri distintivi: la razza, la lingua, la storia, i confini. Tra le repubbliche e i principati spunta giá una specie di governo medio o misto, che riunisca i vantaggi delle une e degli altri e assicuri a un tempo la libertá e la stabilitá: governo che è un presentimento de' nostri ordini costituzionali, e di cui il Machiavelli dá i primi *lineamenti nel suo progetto per la riforma* degli ordini politici in Firenze. È tutto un nuovo mondo politico che appare. Si vegga, fra l'altro, dove il Machiavelli tocca della formazione de' grandi Stati, e soprattutto della Francia.

Anche la base religiosa è mutata. Il Machiavelli vuole recisa dalla religione ogni temporalitá e, come Dante, combatte la confusione de' due reggimenti, e fa una descrizione de' principati ecclesiastici, notabile per la profonditá dell'ironia. La religione, ricondotta nella sua sfera spirituale, è da lui considerata, non meno che l'educazione e l'istruzione, come istrumento di grandezza nazionale. È in fondo l'idea di una Chiesa nazionale,

dipendente dallo Stato e accomodata a' fini e agl'interessi della nazione.

Altra è pure la base morale. Il fine etico del medio evo è la santificazione dell'anima, e il mezzo è la mortificazione della carne. Il Machiavelli, se biasima la licenza de' costumi invalsa al suo tempo, non è meno severo verso l'educazione ascetica. La sua dea non è Rachele, ma è Lia: non è la vita contemplativa, ma la vita attiva. E perciò la virtú è per lui la vita attiva, vita di azione e in servigio della patria. I suoi santi sono piú simili agli eroi dell'antica Roma che agl'iscritti nel calendario romano. O, per dir meglio, il nuovo tipo morale non è il santo, ma è il patriota.

E si rinnova pure la base intellettuale. Secondo il gergo di allora, il Machiavelli non combatte la veritá della fede, ma la lascia da parte, non se ne occupa, e, quando vi s'incontra, ne parla con un'aria equivoca di rispetto. Risecata dal suo mondo ogni causa soprannaturale e provvidenziale, vi mette a base l'immutabilitá e l'immortalitá del pensiero o dello spirito umano, fattore della storia. Questo è giá tutta una rivoluzione. È il famoso « *cogito* », nel quale s' inizia la scienza moderna. È l'uomo emancipato dal mondo soprannaturale e sopraumano, che, come lo Stato, proclama la sua autonomia e la sua indipendenza e prende possesso del mondo.

E si rinnova il metodo. Il Machiavelli non riconosce veritá *a priori* e princípi astratti, e non riconosce autoritá di nessuno come criterio del vero. Di teologia e di filosofia e di etica fa stima uguale: mondi d'immaginazione, fuori della realtá. La veritá è la cosa effettuale; e perciò il modo di cercarla è l'esperienza accompagnata con l'osservazione, lo studio intelligente de' fatti. Tutto il formolario scolastico va giú. A quel vuoto meccanismo fondato sulle combinazioni astratte dell'intelletto, incardinate nella pretesa esistenza degli universali, sostituisce la forma ordinaria del parlare diritta e naturale. Le proposizioni generali, le « maggiori » del sillogismo, sono capovolte, e compariscono in ultimo come risultati di una esperienza illuminata dalla riflessione. In luogo del sillogismo hai la « serie », cioè a

dire concatenazione di fatti, che sono insieme causa ed effetto, come si vede in questo esempio:

> Avendo la cittá di Firenze... perduta parte dello imperio suo, come Pisa e altre terre, fu necessitata a fare guerra a coloro che le occupavano, e perché chi le occupava era potente, ne seguiva che si spendeva assai nella guerra senza alcun frutto: dallo spendere assai ne risultava assai gravezze, dalle gravezze infinite querele del popolo; e perché questa guerra era amministrata da un magistrato di dieci cittadini,... l'universale cominciò a recarselo in dispetto, come quello che fusse cagione e della guerra e delle spese di essa.

Qui i fatti sono schierati in modo che si appoggiano e si spiegano a vicenda: sono una doppia serie, l'una complicata, che ti dá le cause vere, visibile solo all'uomo intelligente; l'altra semplicissima, che ti dá la causa apparente e superficiale, e che pure è quella che trascina ad opere inconsulte l'universale, con una serietá ed una sicurezza che rende profondamente ironica la conclusione. I fatti saltan fuori a quel modo stesso che si sviluppano nella natura e nell'uomo: non vi senti alcuno artificio. Ma è un'apparenza. Essi sono legati, subordinati, coordinati dalla riflessione, sí che ciascuno ha il suo posto, ha il suo valore di causa e di effetto, ha il suo ufficio in tutta la catena: *il fatto non è solo fatto o accidente, ma è ragione,* considerazione: sotto la narrazione si cela l'argomentazione. Cosí l'autore ha potuto in poche pagine condensare tutta la storia del medio evo e farne magnifico vestibulo alla sua storia di Firenze. I suoi ragionamenti sono anch'essi fatti intellettuali, e perciò l'autore si contenta di enunciare e non dimostra. Sono fatti cavati dalla storia, dall'esperienza del mondo, da un'acuta osservazione, e presentati con semplicitá pari all'energia. Molti di questi fatti intellettuali sono rimasti anche oggi popolari nella bocca di tutti, com'è quel « *ritirare le cose a' loro princípi* », o quell'ironia de' « profeti disarmati », o « gli uomini si stuccano del bene, e del male si affliggono », o « gli uomini bisogna carezzarli o spegnerli ». Di queste sentenze o pensieri ce ne sono raccolte. E sono un intero arsenale, dove hanno attinto gli scrittori, vestiti delle sue spoglie. Come esempio di questi fatti

intellettuali usciti da una mente elevata e peregrina, ricordo la famosa dedica de' suoi *Discorsi*.

Con la forma scolastica rovina la forma letteraria, fondata sul periodo. Ne' lavori didascalici il periodo era una forma sillogistica dissimulata, una proposizione corteggiata dalla sua « maggiore » e dalle sue idee medie: ciò che dicevasi « dimostrazione », se la materia era intellettuale, o « descrizione », se la materia era di puri fatti. Machiavelli ti dá semplici proposizioni, ripudiato ogni corteggio: non descrive e non dimostra; narra o enuncia, e perciò non ha artificio di periodo. Non solo uccide la forma letteraria, ma uccide la forma stessa come forma; e fa questo nel secolo della forma, la sola divinitá riconosciuta. Appunto perché ha piena la coscienza di un nuovo contenuto, per lui il contenuto è tutto e la forma è nulla. O, per dire piú corretto, la forma è essa medesima la cosa nella sua veritá effettuale, cioè nella sua esistenza intellettuale o materiale. Ciò che a lui importa, non è che la cosa sia ragionevole o morale o bella, ma che la sia. Il mondo è cosí e cosí; e si vuol pigliarlo com'è, ed è inutile cercare se possa o debba essere altrimenti. La base della vita, e perciò del sapere, è il « *Nosce te ipsum* », la conoscenza del mondo nella sua realtá. Il fantasticare, il dimostrare, il descrivere, il moralizzare sono frutto d'intelletti collocati fuori della vita e abbandonati all'immaginazione. Perciò il Machiavelli purga la sua prosa di ogni elemento astratto, etico e poetico. Guardando il mondo con uno sguardo superiore, il suo motto è: « *Nil admirari* ». Non si maraviglia e non si appassiona, perché comprende; come non dimostra e non descrive, perché vede e tocca. Investe la cosa direttamente, e fugge le perifrasi, le circonlocuzioni, le amplificazioni, le argomentazioni, le frasi e le figure, i periodi e gli ornamenti, come ostacoli e indugi alla visione. Sceglie la via piú breve, e perciò la diritta: non si distrae e non distrae. Ti dá una serie stretta e rapida di proposizioni e di fatti, soppresse tutte le idee medie, tutti gli accidenti e tutti gli episodi. Ha l'aria del pretore, che « *non curat de minimis* », di un uomo occupato in cose gravi, che non ha tempo né voglia di guardarsi attorno. Quella sua

rapiditá, quel suo condensare non è un artificio, come talora è in Tacito e sempre è nel Davanzati; ma è naturale chiarezza di visione, che gli rende inutili tutte quelle idee medie, di cui gli spiriti mediocri hanno bisogno per giungere faticosamente ad una conseguenza, ed è insieme pienezza di cose, che non gli fa sentire necessitá di riempiere gli spazi vuoti con belletti e impolpature, che tanto piacciono a' cervelli oziosi. La sua semplicitá talora è negligenza, la sua sobrietá talora è magrezza: difetti delle sue qualitá. E sono pedanti quelli che cercano il pel nell'uovo, e gonfiano le gote in aria di pedagoghi, quando in quella divina prosa trovino latinismi, slegature, scorrezioni e simili negligenze.

La prosa del Trecento manca di organismo, e perciò non ha ossatura, non interna coesione: vi abbonda l'affetto e l'immaginativa, vi scarseggia l'intelletto. Nella prosa del Cinquecento hai l'apparenza, anzi l'affettazione dell'ossatura, la cui espressione è il periodo. Ma l'ossatura non è che esteriore, e quel lusso di congiunzioni e di membri e d'incisi mal dissimula il vuoto e la dissoluzione interna. Il vuoto non è nell'intelletto, ma nella coscienza, indifferente e scettica. Perciò il lavoro intellettivo è tutto al di fuori, frasche e fiori. Gli argomenti piú frivoli sono trattati con la stessa serietá degli argomenti gravi, perché la coscienza è indifferente ad ogni specie di argomento, grave o frivolo. Ma la serietá è apparente, è tutta formale e perciò rettorica: l'animo vi rimane profondamente indifferente. Monsignor della Casa scrive l'orazione a Carlo quinto con lo stesso animo che scrive il capitolo sul forno: salvo che qui è nella sua natura e ti riesce cinico, lí è fuori della sua natura e ti riesce falso. Il *Galateo* e il *Cortigiano* sono le due migliori prose di quel tempo, come rappresentazione di una societá pulita ed elegante, tutta al di fuori, in mezzo alla quale vivevano il Casa e il Castiglione, e che poneva la principale importanza della vita ne' costumi e ne' modi. Anche l'intelletto, in quella sua virilitá ozioso, poneva la principale importanza della composizione ne' costumi e ne' modi ovvero nell'abito. Quell'abbigliamento boccaccevole e ciceroniano divenne in breve

convenzionale, un meccanismo tutto d'imitazione, a cui l'intelletto stesso rimaneva estraneo. I filosofi non avevano ancora smesse le loro forme scolastiche; i poeti petrarcheggiavano; i prosatori usavano un genere bastardo, poetico e rettorico, con l'imitazione esteriore del Boccaccio: la malattia era una, la passivitá o indifferenza dell'intelletto, del cuore, dell'immaginazione, cioè a dire di tutta l'anima. Ci era lo scrittore, non ci era l'uomo. E fin d'allora fu considerato lo scrivere come un mestiere, consistente in un meccanismo che dicevasi « forma letteraria », nella piena indifferenza dell'animo: divorzio compiuto tra l'uomo e lo scrittore. Fra tanto infuriare di prose rettoriche e poetiche, comparve la prosa del Machiavelli, presentimento della prosa moderna.

Qui l'uomo è tutto, e non ci è lo scrittore, o ci è solo in quanto uomo. Il Machiavelli sembra quasi ignori che ci sia un'arte dello scrivere, ammessa generalmente e divenuta moda o convenzione. Talora ci si prova e ci riesce maestro; ed è, quando vuol fare il letterato, anche lui. L'uomo è in lui tutto. Quello che scrive è una produzione immediata del suo cervello, esce caldo caldo dal di dentro: cose e impressioni, spesso condensate in una parola. Perché è un uomo che pensa e sente, distrugge e crea, osserva e riflette, con lo spirito sempre attivo e presente. Cerca la cosa, non il suo colore: pure la cosa vien fuori insieme con le impressioni fatte nel suo cervello, perciò naturalmente colorita, traversata d'ironia, di malinconia, d'indignazione, di dignitá, ma principalmente lei nella sua chiarezza plastica. Quella prosa è chiara e piena come un marmo, ma un marmo qua e lá venato. È la grande maniera di Dante che vive lá dentro. Parlando dei mutamenti introdotti dal medio evo ne' nomi delle cose e degli uomini, finisce cosí: « Gli uomini ancora, di Cesari e Pompei, Pieri, Giovanni e Mattei diventarono ». Qui non ci è che il marmo, la cosa ignuda; ma quante vene in questo marmo! Ci senti tutte le impressioni fatte da quell'immagine nel suo cervello, l'ammirazione per quei Cesari e Pompei, il disprezzo per quei Pieri e Mattei, lo sdegno di quel mutamento; e lo vedi alla scelta caratteristica de' nomi, al loro collocamento

in contrasto come nemici, e a quell'ultimo ed energico « diventarono », che accenna a mutamenti non solo di nomi ma di animi.

Questa prosa, asciutta, precisa e concisa, tutta pensiero e tutta cose, annunzia l'intelletto giá adulto, emancipato da elementi mistici, etici e poetici, e divenuto il supremo regolatore del mondo: la logica o la forza delle cose, il fato moderno. Questo è in effetti il senso intimo del mondo, come il Machiavelli lo concepisce. Lasciando da parte le sue origini, il mondo è quello che è: un attrito di forze umane e naturali, dotate di leggi proprie. Ciò che dicesi « fato », non è altro che la logica, il risultato necessario di queste forze, appetiti, istinti, passioni, opinioni, fantasie, interessi, mosse e regolate da una forza superiore, lo spirito umano, il pensiero, l'intelletto. Il Dio di Dante è l'amore, forza unitiva dell'intelletto e dell'atto: il risultato era sapienza. Il Dio di Machiavelli è l'intelletto, l'intelligenza e la regola delle forze mondane: il risultato è scienza. — Bisogna amare — dice Dante. — Bisogna intendere — dice Machiavelli. L'anima del mondo dantesco è il cuore: l'anima del mondo machiavellico è il cervello. Quel mondo è essenzialmente mistico ed etico: questo è essenzialmente umano e logico. La virtú muta il suo significato: non è sentimento morale, ma è semplicemente forza o energia, la tempra dell'animo; e Cesare Borgia è virtuoso perché avea la forza di operare secondo logica, cioè di accettare i mezzi quando aveva accettato lo scopo. Se l'anima del mondo è il cervello, hai una prosa che è tutta e sola cervello.

Ora possiamo comprendere il Machiavelli nelle sue applicazioni. La storia di Firenze sotto forma narrativa è una logica degli avvenimenti. Dino scrive col cuore commosso, con l'immaginazione colpita: tutto gli par nuovo, tutto offende il suo senso morale. Vi domina il sentimento etico, come in Dante, nel Mussato, in tutt'i trecentisti. Ma ciò che interessa il Machiavelli è la spiegazione de' fatti nelle forze motrici degli uomini, e narra calmo e meditativo, a modo di filosofo che ti dia l'interpretazione del mondo. I personaggi non sono còlti nel caldo

dell'affetto e nel tumulto dell'azione: non è una storia drammatica. L'autore non è sulla scena né dietro la scena, ma è nella sua camera, e, mentre i fatti gli sfilano avanti, cerca afferrarne i motivi. La sua apatia non è che preoccupazione di filosofo, inteso a spiegare e tutto raccolto in questo lavoro intellettivo, non distratto da emozioni e impressioni. È l'apatia dell'ingegno superiore, che guarda con compassione a' moti convulsi e nervosi delle passioni.

Ne' *Discorsi* ci è maggior vita intellettuale. L'intelletto si stacca da' fatti, e vi torna per attingervi lena e ispirazione. I fatti sono il punto fermo intorno a cui gira. Narra breve, come chi ricordi quello che tutti sanno ed ha fretta di uscirne. Ma, appena finito il racconto, comincia il discorso. L'intelletto, come rinvigorito a quella fonte, se ne spicca tutto pieno d'ispirazioni originali, sorpreso e contento insieme. Senti lí il piacere di quell'esercizio intellettuale e di quella originalitá, di quel dir cose che a' volgari sembrano paradossi. Quei pensieri sono come una schiera ben serrata, dove non penetra niente dal di fuori a turbarvi l'ordine. Non è una mente agitata nel calore della produzione, tra quel flutto d'immaginazioni e di emozioni che ti annunzia la fermentazione, come avviene talora anche a' piú grandi pensatori. È l'intelletto pieno di gioventú e di freschezza, tranquillo nella sua forza e in sospetto di tutto ciò che non è lui. Digressioni, immagini, effetti, paragoni, giri viziosi, perplessitá di posizioni: tutto è sbandito in queste serie disciplinate d'idee, mobili e generative, venute fuori da un vigor d'analisi insolito e legate da una logica inflessibile. Tutto è profondo, ed è cosí chiaro e semplice che ti par superficiale.

Il fondamento de' *Discorsi* è questo: che gli uomini « non sanno essere né in tutto buoni né in tutto tristi », e perciò non hanno tempra logica, non hanno virtú. Hanno velleitá, non hanno volontá. Immaginazioni, paure, speranze, vane cogitazioni, superstizioni tolgono loro la risolutezza. Perciò « stanno » volentieri « in sull'ambiguo », e scelgono le « vie di mezzo », e « seguono le apparenze ». Ci è nello spirito umano uno stimolo o appetito insaziabile, che lo tiene in continua opera e

produce il progresso storico. Ond'è che gli uomini non sono tranquilli e salgono di un'ambizione in un'altra, e prima si difendono e poi offendono, e piú uno ha piú desidera. Sicché negli scopi gli uomini sono infiniti, e ne' mezzi sono perplessi e incerti.

Quello che degl'individui, si può dire anche dell'uomo collettivo, come famiglia o classe. Nella societá non ci è in fondo che due sole classi: degli « abbienti » e de' « non abbienti », de' ricchi e de' poveri. E la storia non è se non l'eterna lotta tra chi ha e chi non ha. Gli ordini politici sono mezzi di equilibrio tra le classi. E sono liberi quando hanno a fondamento l'« equalitá ». Perciò libertá non può essere dove sono « gentiluomini » o classi privilegiate.

È chiaro che una scienza o arte politica non è possibile quando non abbia per base la conoscenza della materia su che si ha a esercitare, cioè dell'uomo come individuo e come classe. Perciò una gran parte di questi *Discorsi* sono ritratti sociali delle moltitudini o delle plebi, degli ottimati o gentiluomini, de' principi, de' francesi, de' tedeschi, degli spagnuoli, d'individui e di popoli. Sono ritratti finissimi per originalitá di osservazione ed evidenza di esposizione, ne' quali vien fuori il « carattere », cioè quelle forze che movono individui e popoli o classi ad operare cosí o cosí. Le sue osservazioni sono frutto di una esperienza propria e immediata, e perciò freschissime e vive anche oggi.

Poiché il carattere umano ha questa base comune, che i desidèri o appetiti sono infiniti, e debole ed esitante è la virtú di conseguirli, hai disproporzione tra lo scopo e i mezzi; onde nascono le oscillazioni e i disordini della storia. Perciò la scienza politica o l'arte di condurre e governare gli uomini ha per base la precisione dello scopo e la virtú de' mezzi; e in questa consonanza è quella energia intellettuale, che fa grandi gli uomini e le nazioni. La logica governa il mondo.

Questo punto di vista logico, preponderante nella storia, comunica all'esposizione una calma intellettuale piena di forza e di sicurezza, come di uomo che sa e vuole. Il cuore dell'uomo

s'ingrandisce col cervello. Piú uno sa e piú osa. Quando la tempra è fiacca, di' pure che l'intelletto è oscuro. L'uomo allora non sa quello che vuole, tirato in qua e in lá dalla sua immaginazione e dalle sue passioni, com'è proprio del volgo.

Un'applicazione di questa implacabile logica è il *Principe*. Machiavelli biasima i principi che per fraude o per forza tolgono la libertá a' popoli. Ma, avuto lo Stato, indica loro con quali mezzi debbano mantenerlo. Lo scopo non è qui la difesa della patria, ma la conservazione del principe: se non che il principe provvede a se stesso, provvedendo allo Stato. L'interesse pubblico è il suo interesse. Libertá non può dare, ma può dare buone leggi che assicurino l'onore, la vita, la sostanza de' cittadini. Dee mirare a procacciarsi il favore e la grazia del popolo, tenendo in freno i gentiluomini e gli uomini turbolenti. Governi i sudditi, non ammazzandoli, ma studiandoli e comprendendoli: «non ingannato da loro, ma ingannando loro». Come stanno alle apparenze, il principe dee darsi tutte le buone apparenze, e, non volendo essere, parere almeno religioso, buono, clemente, protettore delle arti e degl'ingegni. Né tema d'essere scoperto; perché gli uomini sono naturalmente semplici e creduli. Ciò che in loro ha piú efficacia è la paura: perciò il principe miri a farsi temere piú che amare. Soprattutto eviti di rendersi odioso o spregevole.

Chi legge il trattato *De regimine principum* di Egidio Colonna, vi troverá un magnifico mondo etico, senza alcun riscontro con la vita reale. Chi legge questo *Principe* del Machiavelli, vi troverá un crudele mondo logico, fondato sullo studio dell'uomo e della vita. L'uomo vi è, come natura, sottoposto nella sua azione a leggi immutabili, non secondo criteri morali, ma secondo criteri logici. Ciò che gli si dee domandare non è se quello che egli fa sia buono o bello, ma se sia ragionevole o logico, se ci sia coerenza tra' mezzi e lo scopo. Il mondo non è governato dalla forza come forza, ma dalla forza come intelligenza. L'Italia non ti potea dare piú un mondo divino ed etico: ti dá un mondo logico. Ciò che era in lei ancora intatto era l'intelletto; e il Machiavelli ti dá il mondo dell'intelletto, purgato dalle passioni e dalle immaginazioni.

Machiavelli bisogna giudicarlo da quest'alto punto di vista. Ciò a cui mira è la serietá intellettuale, cioè la precisione dello scopo, e la virtú di andarvi diritto senza guardare a destra e a manca e lasciarsi indugiare o traviare da riguardi accessorii o estranei. La chiarezza dell'intelletto, non intorbidato da elementi soprannaturali o fantastici o sentimentali, è il suo ideale. E il suo eroe è il domatore dell'uomo e della natura, colui che comprende e regola le forze naturali e umane, e le fa suoi istrumenti. Lo scopo può essere lodevole o biasimevole; e se è degno di biasimo, è lui il primo ad alzare la voce e protestare in nome del genere umano. Veggasi il capitolo decimo, una delle proteste piú eloquenti che sieno uscite da un gran cuore. Ma, posto lo scopo, la sua ammirazione è senza misura per colui che ha voluto e saputo conseguirlo. La responsabilitá morale è nello scopo, non è ne' mezzi. Quanto ai mezzi, la responsabilitá è nel non sapere o nel non volere, nell'ignoranza o nella fiacchezza. Ammette il terribile; non ammette l'odioso o lo spregevole. L'odioso è il male fatto per libidine o per passione o per fanatismo, senza scopo. Lo spregevole è la debolezza della tempra, che non ti fa andare lá dove l'intelletto ti dice che pur bisogna andare.

Quando Machiavelli scrivea queste cose, l'Italia si trastullava ne' romanzi e nelle novelle, con lo straniero a casa. Era il popolo meno serio del mondo e meno disciplinato. La tempra era rotta. Tutti volevano cacciar lo straniero, a tutti «puzzava il barbaro dominio»; ma erano velleitá. E si comprende come il Machiavelli miri principalmente a ristorare la tempra, attaccando il male nella sua radice. Senza tempra, moralitá, religione, libertá, virtú sono frasi. Al contrario, quando la tempra si rifá, si rifá tutto l'altro. E Machiavelli glorifica la tempra anche nel male. Innanzi a lui è piú uomo Cesare Borgia, intelletto chiaro e animo fermo, ancoraché destituito d'ogni senso morale, che il buon Pier Soderini, cima di galantuomo, ma «anima sciocca», che per la sua incapacitá e la sua fiacchezza perdette la repubblica.

Ma, se in Italia la tempra era infiacchita, lo spirito era integro. Se da una parte Machiavelli poneva a base della vita l'essere

« uomo », iniziando l'etá virile della forza intelligente, d'altra parte il motivo principale comico dello spirito italiano nella sua letteratura romanzesca era appunto la forza incoerente, cioè a dire indisciplinata e senza scopo. Il tipo cavalleresco, com'era concepito in Italia, era ridicolo per questo: che si presentava all'immaginazione come un esercizio incomposto di una forza gigantesca, senza serietá di scopo e di mezzi, la forza come forza, e tutta la forza nei fini piú seri e piú frivoli: ciò che rende cosí comici Morgante, Mandricardo, Fracasso.

Ci erano certo i fini cavallereschi, come la tutela delle donne, la difesa degli oppressi; ma che parevano a quel pubblico intelligente e scettico comici non altrimenti che quegli effetti straordinari di forza corporale. Si può dire, di quei cavalieri foggiati dallo spirito italiano, quello che Doralice dicea a Mandricardo, quando lo vedea intestato a fare per una spada e uno scudo quello avea fatto per impossessarsi di lei: — Non fu amore che ti mosse: fu « naturale feritá di core ». — Lo spirito italiano adunque da una parte metteva in caricatura il medio evo come un giuoco disordinato di forze, e dall'altra gittava la base di una nuova etá su questo principio virile: che la forza è intelligenza, serietá di scopo e di mezzi. Ciò che l'Italia distruggeva, ciò che creava, rivelava una potenza intellettuale, che precorreva l'Europa di un secolo.

Ma in Italia c'era l'intelligenza e non ci era la forza. E si credeva con la superioritá intellettuale di potere cacciar gli stranieri. Era una intelligenza adulta, svegliatissima ma astratta, una logica formale nella piena indifferenza dello scopo. Era la scienza per la scienza, come l'arte per l'arte. Nella coscienza non ci era piú uno scopo né un contenuto. E quando la coscienza è vuota, il cuore è freddo, e la tempra è fiacca, anche nella maggiore virilitá dell'intelletto. Il movimento dello spirito era stato assolutamente negativo e comico. Agl'italiani era piú facile ridere delle forze indisciplinate che disciplinarsi, e piú facile ridere degli stranieri che mandarli via. Il frizzo era l'attestato della loro superioritá intellettuale e della loro decadenza morale. Mancava non la forza fisica e non il coraggio che ne è la conseguenza,

ma la forza morale, che ci tenga stretti intorno ad una idea e risoluti a vivere e a morire per quella.

Machiavelli ebbe una coscienza chiarissima di questa decadenza o, com'egli diceva, « corruttela »:

Qui — scrive — è virtú grande nelle membra, quando la non mancasse ne' capi. Specchiatevi nei duelli e nei congressi de' pochi, quanto gl'italiani siano superiori con le forze, con la destrezza, con l'ingegno.

Pure l'Italia era corrotta, perché difettiva di forze morali, e perciò di un degno scopo che riempisse di sé la coscienza nazionale. Di lui è questo grande concetto: che il nerbo della guerra non sono i danari né le fortezze né i soldati, ma le forze *morali o, com'egli dice, il patriottismo e la disciplina.* Di quella corruzione italiana la principal causa era il pervertimento religioso. Abbiamo di lui queste memorabili parole, di cui Lutero era il comento:

La... religione, se nei principi della repubblica cristiana si fusse mantenuta secondo che dal datore d'essa ne fu ordinato, sarebbero gli Stati e le repubbliche piú unite e piú felici assai ch'elle non sono. Né si può fare altra maggiore coniettura della declinazione d'essa, quanto è vedere come quelli popoli che sono piú propinqui *alla Chiesa romana, capo della religione nostra, hanno meno* religione. E chi considerasse i fondamenti suoi e vedesse l'uso presente quanto è diverso da quelli, giudicherebbe esser propinquo senza dubbio o la rovina o il flagello.

Certo, non è ufficio grato dire dolorose veritá al proprio paese, ma è un dovere di cui l'illustre uomo sente tutta la grandezza:

Chi nasce in Italia e in Grecia, e non sia divenuto in Italia oltramontano e in Grecia turco, ha ragione di biasimare i tempi suoi.

Per lui è questo una sacra missione, un atto di patriottismo. Il suo sguardo abbraccia tutta la storia del mondo. Vede tanta gloria in Assiria, in Media, in Persia, in Grecia, in Italia e Roma. Celebra il regno de' franchi, il regno de' turchi, quello del soldano, e le geste della « setta saracina », e le virtú « de' popoli della Magna » al tempo suo. Lo spirito umano, immutabile

e immortale, passa di gente in gente e vi mostra la sua virtú. E quando gitta l'occhio sull'Italia, il paragone lo strazia. Le sue piú belle pagine storiche sono dove narra la decadenza di Genova, di Venezia, di altre cittá italiane, in tanto fiorire degli Stati europei. Non adulare il suo paese, ma dirgli il vero, fargli sentire la propria decadenza, perché ne abbia vergogna e stimolo, descrivere la malattia e notare i rimedi, gli pare ufficio d'uomo dabbene. Questo sentimento del dovere dá alle sue parole una grande elevatezza morale:

> Se la virtú che allora regnava e il vizio che ora regna non fussero piú chiari che il sole, andrei col parlare piú rattenuto. Ma, essendo la cosa sí manifesta che ciascuno la vede, sarò animoso in dire manifestamente quello che intenderò di quelli e di questi tempi, acciocché gli animi de' giovani, che questi miei scritti leggeranno, possano fuggire questi e prepararsi ad imitar quelli... Perché gli è ufficio d'uomo buono quel bene, che per la malignitá de' tempi e della fortuna tu non hai potuto operare, insegnarlo ad altri, acciocché, sendone molti capaci, alcuno di quelli piú amati dal cielo possa operarlo.

Queste parole sono un monumento. Ci si sente dentro lo spirito di Dante.

Machiavelli tiene la sua promessa. Giudica con severitá uomini e cose. Del papato tutti sanno quello che ha scritto. Né è piú indulgente verso i principi:

> Questi nostri principi, che erano stati molti anni nel principato loro, per averlo dipoi perso non accusino la fortuna, ma l'ignavia loro; perché, non avendo mai ne' tempi quieti pensato che possano mutarsi,... quando poi vennero i tempi avversi, pensarono a fuggirsi e non a difendersi.

Degli avventurieri scrive:

> Il fine della loro virtú è stato che [Italia] è stata corsa da Carlo, predata da Luigi, forzata da Ferrando e vituperata da' svizzeri;... tanto che essi hanno condotta Italia schiava e vituperata.

Né è meno severo verso i gentiluomini, avanzi feudali, rimasti vivi ed eterni in questa maravigliosa pittura:

« Gentiluomini » sono chiamati quelli che oziosi vivono dei proventi delle loro possessioni abbondantemente, senza avere alcuna cura o di coltivare o di alcun'altra necessaria fatica a vivere. Questi tali sono perniciosi in ogni repubblica ed in ogni provincia: ma piú perniciosi sono quelli che, oltre alle predette fortune, comandano a castella ed hanno sudditi che ubbidiscono a loro. Di queste due sorti di uomini ne sono pieni il regno di Napoli, terra di Roma, la Romagna e la Lombardia. Di qui nasce che in quelle provincie non è mai stata alcuna repubblica né alcuno vivere politico, perché tali generazioni d'uomini sono al tutto nimici di ogni civiltá.

Degna di nota è qui l'idea, tutta moderna, che il fine dell'uomo è il lavoro e che il maggior nemico della civiltá è l'ozio: principio che ha gittato giú i conventi ed ha rovinato dalla radice non solo il sistema ascetico o contemplativo, ma anche il sistema feudale, fondato su questo fatto: che l'ozio de' pochi vivea del lavoro de' molti. Un uomo, che con una sagacia pari alla franchezza nota tutte le cause della decadenza italiana, potea ben dire, accennando a Savonarola:

Ond'è che a Carlo, re di Francia, fu lecito pigliare Italia col gesso; e chi diceva come di questo ne erano cagione i peccati nostri, diceva il vero; ma non erano giá quelli che credeva, ma questi ch'io ho narrati.

Gli oziosi sono fatalisti. Spiegano tutto con la fortuna. Anche allora de' mali d'Italia accagionavano la mala sorte. Machiavelli scrive:

La fortuna... dimostra la sua potenza dove non è ordinata virtú a resisterle, e quivi volta i suoi impeti dove la sa che non sono fatti gli argini e i ripari a tenerla. E se voi considererete l'Italia, che è la sede di queste variazioni e quella che ha dato loro il moto, vedrete essere una campagna senza argini e senza alcun riparo.

Essendo l'Italia in quella corruttela, Machiavelli invoca un redentore, un principe italiano, che, come Teseo o Ciro o Mosé o Romolo, la riordini, persuaso che a riordinare uno Stato si

richieda l'opera di un solo, a governarlo l'opera di tutti. Ne' grandi pericoli i romani nominavano un dittatore: nell'estremo della corruzione Machiavelli non vede altro scampo che nella dittatura:

Cercando un principe la gloria del mondo, dovrebbe desiderare di possedere una cittá corrotta, non per guastarla in tutto, come Cesare, ma per riordinarla, come Romolo.

Di Cesare scrive un giudizio originale rimasto celebre:

Né sia alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebrare dagli scrittori; perché questi che lo laudano sono corrotti dalla fortuna sua e spauriti dalla lunghezza dell'imperio, il quale, reggendosi sotto quel nome, non permetteva che gli scrittori parlassero liberamente di lui. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbbero, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è piú detestabile Cesare, quanto è piú da biasimare quello che ha fatto che quello che ha voluto fare un male. Vegga pure con quante laudi celebrano Bruto; talché, non potendo biasimare quello per la sua potenza, e' celebrano il nimico suo... E conoscerá allora benissimo quanti obblighi Roma, Italia e il mondo abbia con Cesare.

Machiavelli promette, a chi prende lo Stato con la forza, non solo l'amnistia ma la gloria, quando sappia ordinarlo:

Considerino quelli a chi i cieli dánno tale occasione, come sono loro proposte due vie: l'una che li fa vivere sicuri, e dopo la morte li rende gloriosi; l'altra li fa vivere in continue angustie, e dopo la morte lasciare di sé una sempiterna infamia.

Invoca egli dunque un qualche amato dal cielo, che sani l'Italia dalle sue ferite, « e ponga fine ...a' sacchi di Lombardia, alle espilazioni e taglie del Reame e di Toscana, e la guarisca di quelle sue piaghe giá per lungo tempo infistolite ». È l'idea tradizionale del redentore o del messia. Anche Dante invocava un messia politico, il veltro. Se non che, il salvatore di Dante ghibellino era Arrigo di Lussemburgo, perché la sua Italia era il giardino dell'impero: dove il salvatore di Machiavelli doveva

essere un principe italiano, perché la sua Italia era nazione autonoma, e tutto ciò che era fuori di lei era straniero, barbaro, « oltramontano ». Chi vuol vedere il progresso dello spirito italiano da Dante a Machiavelli, paragoni la mistica e scolastica *Monarchia* dell'uno col *Principe* dell'altro, cosí moderno ne' concetti e nella forma. L'idea del Machiavelli riuscí un'utopia, non meno che l'idea di Dante. Ed oggi è facile assegnarne le cagioni. « Patria », « libertá », « Italia », « buoni ordini », « buone armi », erano parole per le moltitudini, dove non era penetrato alcun raggio d'istruzione e di educazione. Le classi colte, ritiratesi da lungo tempo nella vita privata, tra ozi idillici e letterari, erano cosmopolite, animate dagl'interessi generali dell'arte e della scienza, che non hanno patria. Quell'Italia di letterati corteggiati e cortigiani perdeva la sua indipendenza, e non aveva quasi aria di accorgersene. Gli stranieri prima la spaventarono con la ferocia degli atti e de' modi; poi la vinsero con le moine, inchinandola e celebrando la sua sapienza. E per lungo tempo gl'italiani, perduta libertá e indipendenza, continuarono a vantarsi, per bocca de' loro poeti, signori del mondo e a ricordare le avite glorie. Odio contro gli stranieri ce ne era, ed anche buona volontá di liberarsene. Ma ci era cosí poca fibra, che di una redenzione italica non ci fu neppure il tentativo. Nello stesso Machiavelli fu una idea, e non sappiamo che abbia fatto altro di serio, per giungere alla sua attuazione, che di scrivere un magnifico capitolo, in un linguaggio rettorico e poetico fuori del suo solito, e che testimonia piú le aspirazioni di un nobile cuore che la calma persuasione di un uomo politico. Furono illusioni. Vedeva l'Italia un po' a traverso de' suoi desidèri. Il suo onore, come cittadino, è di avere avuto queste illusioni. E la sua gloria, come pensatore, è di avere stabilito la sua utopia sopra elementi veri e durevoli della societá moderna e della nazione italiana, destinati a svilupparsi in un avvenire piú o meno lontano, del quale egli tracciava la via. Le illusioni del presente erano la veritá del futuro.

Non è maraviglia che il Machiavelli, con tanta esperienza del mondo, con tanta sagacia d'osservazione, abbia avuto illusioni,

perché nella sua natura ci entrava molto del poetico. Vedilo nell'osteria giocare con l'oste, con un mugnaio, con due fornaciari a « picca » e a « tric trac »:

> E... nascono mille contese e mille dispetti di parole ingiuriose, e il piú delle volte si combatte un quattrino, e siamo sentiti nondimanco gridare da San Casciano.

Questo non è che plebeo, ma diviene profondamente poetico nel comento appostovi:

> Rinvolto in quella viltá, traggo il cervello di muffa e sfogo la malignitá di questa mia sorte, sendo contento mi calpesti per quella via, per vedere se la se ne vergognasse.

Vedilo tutto solo pel bosco, con un Petrarca o con un Dante, « libertineggiare » con lo spirito, fantasticare, abbandonato alle onde dell'immaginazione:

> Venuta la sera, mi ritorno a casa ed entro nel mio scrittoio; ed in sull'uscio mi spoglio quella vesta contadina piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali, e rivestito condecentemente entro nelle antiche corti degli antichi uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che *solum* è mio e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandare della ragione delle loro azioni, ed essi per loro umanitá mi rispondono; e non sento per quattro ore di tempo alcuna noia, sdimentico ogni affanno, non temo la povertá, non mi sbigottisce la morte: tutto mi trasferisco in loro.

Quel « trasferirsi in loro », quel « libertineggiare » sono frasi energiche di uno spirito contemplativo, estatico, entusiastico. Ci è una parentela tra Dante e Machiavelli. Ma è un Dante nato dopo Lorenzo de' Medici, nutrito dello spirito del Boccaccio, che si beffa della « divina commedia » e cerca la commedia in questo mondo. Nella sua utopia è visibile una esaltazione dello spirito, poetica e divinatrice. Ecco: il principe leva la bandiera, grida: — Fuori i barbari! — a modo di Giulio. Il poeta è lí; assiste allo spettacolo della sua immaginazione:

Quali porte se gli serrerebbero? quali popoli gli negherebbero l'ubbidienza? quale invidia se gli opporrebbe? quale italiano gli negherebbe l'ossequio?

E finisce co' versi del Petrarca:

> Virtú contro al Furore
> prenderá l'arme, e fia il combatter corto:
> ché l'antico valore
> negl'italici cuor non è ancor morto.

Ma furono brevi illusioni. C'era nel suo spirito la bella immagine di un mondo morale e civile e di un popolo virtuoso e disciplinato, ispirata dall'antica Roma: ciò che lo fa eloquente ne' suoi biasimi e nelle sue lodi. Ma era un mondo poetico troppo disforme alla realtá, ed egli medesimo è troppo lontano da quel tipo, troppo simile per molte parti a' suoi contemporanei. Ond'è che la sua vera musa non è l'entusiasmo: è l'ironia. La sua aria beffarda, congiunta con la sagacia dell'osservazione, lo chiariscono uomo del Risorgimento. De' principi ecclesiastici scrive:

Costoro soli hanno Stati e non li difendono, hanno sudditi e non li governano, e gli Stati per essere indifesi non sono loro tolti, e i sudditi per non essere governati non se ne curano, né pensano né possono alienarsi da loro... Essendo quelli retti da cagione superiore, alla quale la mente umana non aggiugne, lascerò il parlarne; perché, essendo esaltati e mantenuti da Dio, sarebbe ufficio d'uomo presuntuoso e temerario il discorrerne.

In tanta riverenza di parole, non è difficile sorprendere sulle labbra di chi scrive quel piglio ironico che trovi ne' contemporanei. Famosi sono i suoi ritratti per l'originalitá e vivacitá dell'osservazione. De' francesi e spagnuoli scrive:

Il francese ruberia con lo alito, per mangiarselo e mandarlo a male, e goderselo con colui a chi lo ha rubato. Natura contraria alla spagnuola, che di quello che ti ruba mai ne vedi niente.

Da questo profondo ed originale talento di osservazione, da questo spirito ironico uscí la *Mandragola*: l'alto riso nel quale finirono le sue illusioni e i suoi disinganni.

Dopo i primi tentativi idillici, la commedia si era chiusa nelle forme di Plauto e di Terenzio. L'Ariosto scrivea per la corte di Ferrara; il cardinale di Bibbiena scrivea per le corti di Urbino e di Roma. Vi si rappresentavano anche con molta magnificenza traduzioni dal latino. Talora gli attori erano fanciulli.

Fu pur troppo nuova cosa — scrive il Castiglione — vedere vecchiettini lunghi un palmo servare quella gravitá, quelli gesti cosí severi, [simular] parasiti e ciò che fece mai Menandro.

Accompagnamento alla commedia era la musica, e intermezzi o intromesse erano le « moresche », balli mimici. Le decorazioni magnifiche. Nella rappresentazione della *Calandria* in Urbino vedevi

un tempio..., tanto ben finito — dice il Castiglione, — che... non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato di stucco, con istorie bellissime: finte le finestre d'alabastro: tutti gli architravi e le cornici d'oro fino e azzurro oltramarino...: figure intorno tonde finte di marmo...: colonnette lavorate... Da un de' capi era un arco trionfale... Era finta di marmo, ma era pittura, la istoria delli tre Orazi, bellissima... In cima dell'arco era una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata, con un bello atto, che ferìa con un'asta un nudo che gli era a' piedi.

L'Italia si vagheggiava colá in tutta la pompa delle sue arti: architettura, scultura, pittura. Musiche bizzarre, tutte nascoste e in diversi luoghi. Quattro intromesse, una « moresca di Iasón » o Giasone, un carro di Venere, un carro di Nettuno, un carro di Giunone. La prima intromessa è cosí descritta dal Castiglione:

La prima fu una moresca di Iasón, il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con la spada e una targa bellissima; dall'altro furon visti in un tratto due tori, tanto simili al vero che alcuni pensârno che fosser veri, che gittavano fuoco dalla bocca, ecc. A questi s'accostò il buon Iasón, e feceli arare, posto loro il giogo e l'aratro; e poi seminò i denti del dracone: e nacquero appoco appoco, del palco, uomini armati all'antica, tanto bene quanto credo io che si possa. E questi ballarono una fiera moresca, per ammazzar Iasón; e poi, quando

furono all'entrare, s'ammazzavano ad uno ad uno, ma non si vedeano morire. Dietro ad essi se n'entrò Iasón, e subito uscí col vello d'oro alle spalle, ballando eccellentissimamente. E questo era il Moro, e questa fu la prima intromessa.

Finita la commedia nacque sul palco all'improvviso un amorino, che dichiarò con alcune stanze il significato delle intromesse. Poi

s'udí una musica nascosa di quattro viole, e poi quattro voci con le viole, che cantarono una stanza con un bello aere di musica, quasi una orazione ad Amore: e cosí fu finita la festa, con grande satisfazione e piacere di chi la vide;

dice sempre il Castiglione, l'autore del *Cortigiano*, che ci ebbe non piccola parte ad ordinarla.

Cosa era questa *Calandria*, nella cui rappresentazione Urbino e poi Roma sfoggiarono tanto lusso ed eleganza? Il protagonista è Calandro, un *facsimile* di Calandrino, il marito sciocco: motivo comico del *Decamerone*, rimasto proverbiale in tutte le commedie e novelle. Non vi manca il negromante o l'astrologo che vive a spese de' gonzi. L'intreccio nasce da un fratello e una sorella similissimi di figura, che, vestiti or da uomo or da donna, generano equivoci curiosissimi. Dov'è lo sciocco ci è anche il furbo, e il furbo è Fessenio, licenzioso, arguto, cinico, che fa il mezzano al padrone, il cui pedagogo ci perde le sue lezioni. Molto bella è una scena tra il pedagogo e Fessenio: il pedagogo che moralizza, e Fessenio che gli dá la baia. Come si vede, l'argomento è di Plauto e il pensiero è del Boccaccio. La tela è antica, lo spirito è moderno. Assisti ad una rappresentazione di una delle piú ciniche novelle del *Decamerone*. Caratteri, costumi, lingua e stile, tutto è vivo e fresco: ci senti la scuola fiorentina del Berni e del Lasca, l'alito di Lorenzo de' Medici. È uno sguardo allegro e superficiale gittato sul mondo. I caratteri vi sono appena sbozzati; domina il caso e il capriccio; gli accidenti piú strani si addossano gli uni sugli altri, crudi, senza sviluppo, piú simili a' balli mimici delle intromesse che a vere e serie rappresentazioni. Pare che quegli uomini non avessero tempo di pensare e non di

sentire, e che tutta la loro vita fosse esteriore, come la vita teatrale in certi tempi è stata tutta nelle gole de' cantanti e nelle gambe delle ballerine. Queste erano le commedie dette « d'intreccio », sullo stesso stampo delle novelle.

A prima vista, ti pare alcuna cosa di simile la *Mandragola*. Anche ivi è grande varietá d'intreccio, con accidenti i piú comici e piú strani. Ma niente è lasciato al caso. Machiavelli concepisce la commedia come ha concepito la storia. Il suo mondo comico è un gioco di forze, dotate ciascuna di qualitá proprie, che debbono condurre inevitabilmente al tale risultato. L'interesse è perciò tutto nei caratteri e nel loro sviluppo. Il protagonista è il solito marito sciocco. Il suo Calandrino o Calandro è il dottor Nicia, uomo istrutto e che sa di latino, gabbato facilmente da uomini, che hanno minor dottrina di lui ma piú pratica del mondo. Ci è giá qui un concetto assai piú profondo che non è in Calandro: si sente il gran pensatore. L'obbiettivo dell'azione comica è la moglie, virtuosissima e prudentissima donna, vera Lucrezia. E si tratta di vincerla non con la forza, ma con l'astuzia. Gli antecedenti sono simili a quelli della Lucrezia romana. Callimaco, come Sesto, sente vantar la sua bellezza, e lascia Parigi e torna in Firenze sua patria, risoluto di farla sua. La tragedia romana si trasforma nella commedia fiorentina. Il mondo è mutato e rimpicciniro, Collatino è divenuto Nicia.

Come Machiavelli ha potuto esercitare il suo ingegno a scriver commedie?

> Scusatelo con questo: che s'ingegna
> con questi van pensieri
> fare il suo tristo tempo piú soave,
> perché altrove non ave
> dove voltare il viso;
> ché gli è stato interciso
> mostrar con altre imprese altre virtue,
> non sendo premio alle fatiche sue.

Cattivi versi, ma strazianti. Il suo riso è frutto di malinconia. Mentre Carlo ottavo correva Italia, Piero de' Medici e Fede-

rigo d'Aragona si scrivevano i loro intrighi d'amore; il cardinale da Bibbiena, « assassinato di amore », e il Bembo esalavano in lettere i loro sospiri, e l'uno scrivea gli *Asolani* e l'altro la *Calandria*; e Machiavelli parlava al deserto, ammonendo, consigliando; e non udito e non curato, fece come gli altri: scrisse commedie, ed ebbe l'onore di far ridere molto il papa e i cardinali.

Callimaco, l' innamorato di Lucrezia, si associa all' impresa Ligurio, un parasito che usava in casa Nicia. Lo sciocco è Nicia: il furbo è Ligurio, l'amico di casa, come si direbbe oggi. Ligurio tiene le fila in mano, e fa movere tutti gli attori a suo gusto, perché conosce il loro carattere, ciò che li move.

Ligurio è un essere destituito d'ogni senso morale e che per un buon boccone tradirebbe Cristo. Non ha bisogno di essere Iago, perché Nicia non è Otello. È un volgare mariuolo, che con un po' piú di spirito farebbe ridere. Riesce odioso e spregevole, il peggior tipo d'uomo che abbia nel *Principe* concepito Machiavelli. Fessenio è piú allegro e piú spiritoso, perciò piú tollerabile. Ciò che move Ligurio e gli aguzza lo spirito è la pancia: finisce le sue geste in cantina. Ma questo suo lato comico è appena indicato, e questa figura ti riesce volgare e fredda.

Un altro associato di Callimaco è il suo servo Siro. Costui ha poca parte, ma è assai ben disegnato. Ode tutto, vede tutto, capisce tutto; ed ha aria di non udire, non vedere e non capire: fa l'asino in mezzo a' suoni. Ma questo lato comico è poco sviluppato, e ti riesce anche lui freddo: ciò che non guasta nulla, essendo una parte secondaria.

Colui, che è dietro la scena e fa ballare i suoi figurini, è Ligurio. E sembra che l'ambizione di questo furfante sia di nascondere sé e mettere in vista tutto il suo mondo. Poco interessante per se stesso, lo ammiri nella sua opera e perdi lui di vista.

Callimaco è un innamorato: per aver la sua bella farebbe monete false. La parte odiosa è riversata sul capo di Ligurio. A lui le smanie e i delíri. Non è amore petrarchesco e non

è cinica volgaritá: è vero amor naturale coi colori suoi, rappresentato con una esagerazione e una bonomia che lo rende comico:

... Mi fo di buon cuore, ma io ci sto poco su; perché d'ogni parte mi assalta tanto desio d'essere una volta con costei, che io mi sento dalle piante dei piè al capo tutto alterare: le gambe tremano, le viscere si commuovono, il cuore mi si sbarba del petto, le braccia si abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, il cervello mi gira.

Ma queste sono figure secondarie. L'interesse è tutto intorno al dottor Nicia, il marito sciocco, sí sciocco che diviene istrumento inconsapevole dell'innamorato e lo conduce lui stesso al letto nuziale. L'autore, molto sobrio intorno alle figure accessorie, concentra il suo spirito comico attorno a costui e lo situa ne' modi piú acconci a metterlo in lume. La sua semplicitá è accompagnata con tanta prosunzione di saviezza e con tanta sicurezza di condotta, che l'effetto comico se ne accresce. E Ligurio non solo lo gabba, ma ci si spassa, e gli tiene sempre la candela sul viso per farlo ben vedere agli spettatori. Nelle ultime scene ci è una forza e originalitá comica che ha pochi riscontri nel teatro antico e moderno.

Il difficile non era gabbare Nicia, ma persuadere Lucrezia. L'azione, cosí comica per rispetto a Nicia, qui s'illumina di una luce fosca e ti rivela inesplorate profonditá. Gl'istrumenti adoperati a vincer Lucrezia sono il confessore e la madre, la venalitá dell'uno, l'ignoranza superstiziosa dell'altra. E Machiavelli, non che voglia palliare, qui è terribilmente ignudo: scopre senza pietá quel putridume. Sostrata, la madre, in poche pennellate è ammirabilmente dipinta. È una brava donna, ma di poco criterio, e avvezza a pensare col cervello del suo confessore. Alle ragioni della figliuola risponde: — «Io non ti so dir tante cose, figliuola mia. Tu parlerai al frate, vedrai quello che ti dirá, e farai quello che tu dipoi sarai consigliata da lui, da noi e da chi ti vuol bene». — E non si parte mai di lá: è la sua idea fissa, la sua sola idea: — «Io t'ho detto e ridicoti che, se fra Timoteo ti dice che non ci sia carico di coscienza, che tu lo fac-

cia senza pensarvi ». — Il confessore sa perfettamente che madre è questa. — « ...È... una bestia — dice — e sarammi un grande aiuto a condurla (Lucrezia) alle mie voglie ». —

Il carattere piú interessante è fra Timoteo, precursore di Tartufo: meno artificiato, anzi tutto naturale. Fa bottega della chiesa, della Madonna, del purgatorio. Ma gli uomini non ci credono piú, e la bottega rende poco. E lui aguzza l'ingegno. Se la prende co' frati, che non sanno mantenere la riputazione all'immagine miracolosa della Madonna:

Io dissi mattutino, lessi una *Vita de' santi padri*, andai in chiesa, ed accesi una lampana ch'era spenta, mutai il velo ad una Madonna che fa miracoli. Quante volte ho io detto a questi frati che la tengano pulita? E si maravigliano poi se la divozione manca... Oh quanto poco cervello è in questi miei frati!

Il suo primo ingresso sulla scena è pieno di significato: còlto sul fatto in un dialogo con una sua penitente: pittura di costumi profonda nella sua semplicitá. Sta spesso in chiesa, perché « in chiesa vale piú la sua mercanzia ». È di mediocre levatura, buono a uccellar donne:

... Madonna Lucrezia è savia e buona. Ma io la giungerò in su la bontá, e tutte le donne hanno poco cervello; e come n'è una che sappia dire due parole, e' se ne predica; perché in terra di ciechi chi ha un occhio è signore.

Conosce bene i suoi polli:

Le piú caritative persone che sieno son le donne, e le piú fastidiose. Chi le scaccia, fugge i fastidi e l'utile; chi le intrattiene, ha l'utile e i fastidi insieme. Ed è il vero che non è il mele senza le mosche.

Biascica paternostri e avemarie, e usa i modi e il linguaggio del mestiere con la facilitá indifferente e meccanica dell'abitudine. A Ligurio, che, promettendo larga limosima, lo richiede che procuri un aborto, risponde: — « Sia col nome di Dio, facciasi ciò che volete, e per Dio e per caritá sia fatta ogni cosa. ... Datemi ...

cotesti danari, da poter cominciare a far qualche bene». — Parla spesso solo, e si fa il suo esame, e si dá l'assoluzione, sempre che gliene venga utile:

Messer Nicia e Callimaco son ricchi, e da ciascuno per diversi rispetti sono per trarre assai. La cosa conviene che stia segreta, perché l'importa cosí a loro dirla come a me. Sia come si voglia, io non me ne pento.

Se mostra inquietudine, è per paura che si sappia:

Dio sa ch'io non pensava a ingiuriare persona: stavami nella mia cella, diceva il mio officio, intratteneva i miei divoti. Capitommi innanzi questo diavolo di Ligurio, che mi fece intignere il dito in un errore, donde io vi ho messo il braccio e tutta la persona, e non so ancora dove io m'abbia a capitare. Pure mi conforto che, quando una cosa importa a molti, molti ne hanno aver cura.

Questo è l'uomo a cui la madre conduce la figliuola. Il frate spiega tutta la sua industria a persuaderla, e non si fa coscienza di adoperarvi quel poco che sa del Vangelo e della storia sacra:

Io son contenta — conchiude Lucrezia; — ma non credo mai esser viva domattina.

E il frate risponde:

Non dubitare, figliuola mia, io pregherò Dio per te, io dirò l'orazione dell'angiol Raffaello, che t'accompagni. Andate in buon'ora, e preparatevi a questo misterio, ché si fa sera.
— Rimanete in pace, padre, —

dice la madre; e la povera Lucrezia, che non è ben persuasa, sospira:

Dio m'aiuti e la Nostra Donna ch'io non cápiti male.

Quel fatto il frate lo chiama un «misterio», e il mezzano è l'«angiol Raffaello»!

Queste cose movevano indignazione in Germania e provocavano la Riforma. In Italia facevano ridere. E il primo a ridere

era il papa. Quando un male diviene cosí sparso dappertutto e cosí ordinario che se ne ride, è cancrena e non ha rimedio.

Tutti ridevano. Ma il riso di tutti era buffoneria, passatempo. Nel riso del Machiavelli ci è alcunché di tristo e di serio, che oltrepassa la caricatura e nuoce all'arte. Evidentemente, il poeta non piglia confidenza con Timoteo, non lo situa come fa di Nicia, non ci si spassa, se ne sta lontano, quasi abbia ribrezzo. Timoteo è anima secca, volgare e stupida, senz'immaginazione e senza spirito: non è abbastanza idealizzato, ha colori troppo crudi e cinici. Lo stile, nudo e naturale, ha aria piú di discorso che di dialogo. Senti meno il poeta che il critico, il grande osservatore e ritrattista.

Appunto perciò la *Mandragola* è una commedia che ha fatto il suo tempo. È troppo incorporata in quella societá, in ciò ch'ella ha di piú reale e particolare. Quei sentimenti e quelle impressioni, che la ispirarono, non li trovi oggi piú. La depravazione del prete e la sua terribile influenza sulla donna e sulla famiglia appare a noi un argomento pieno di sangue: non possiamo farne una commedia. Machiavelli stesso, che trova tanti lazzi nella pittura di Nicia, qui perde il suo buon umore e la sua grazia, e mi assimiglia piuttosto un anatomico che nuda le carni e mostra i nervi e i tendini. Nella sua immaginazione non ci è il riso e non ci è l'indignazione al cospetto di Timoteo: c'è quella spaventevole freddezza con la quale ritrae il principe o l'avventuriere o il gentiluomo. Sono come animali strani, che, curioso osservatore, egli analizza e descrive, quasi faccia uno studio, estraneo alle emozioni e alle impressioni.

La *Mandragola* è la base di tutta una nuova letteratura. È un mondo mobile e vivace, che ha varietá, sveltezza, curiositá, come un mondo governato dal caso. Ma sotto queste apparenze frivole si nascondono le piú profonde combinazioni della vita interiore. L'impulso dell'azione viene da forze spirituali, inevitabili come il fato. Basta conoscere i personaggi per indovinare la fine. Il mondo è rappresentato come una conseguenza, le cui premesse sono nello spirito o nel carattere, nelle forze che lo movono. E chi meglio sa calcolarle, colui vince.

Il soprannaturale, il maraviglioso, il caso sono detronizzati. Succede il carattere. Quello, che Machiavelli è nella storia e nella politica, è ancora nell'arte.

Si distinsero due specie di commedie: « d'intreccio » e « di carattere ». « Commedia d'intreccio » fu detta dove l'interesse nasce dagli avviluppi dell'azione, come erano tutte le commedie e novelle di quel tempo e anche tragedie. Si cercava l'effetto nella stranezza e nella complicazione degli accidenti. « Commedia di carattere » fu detta dove l'azione è mezzo a mettere in mostra un carattere. E sono definizioni viziose. Hai da una parte commedie sbardellate per troppo cumulo d'intrighi, dall'altra commedie scarne per troppa povertá d'azione. Machiavelli riunisce le due qualitá. La sua commedia è una vera e propria azione, vivacissima di movimenti e di situazioni, animata da forze interiori, che ci stanno come forze o istrumenti e non come fini o risultati. Il carattere è messo in vista vivo, come forza operante, non come qualitá astratta. Ciò che di piú profondo ha il pensiero esce fuori sotto le forme piú allegre e piú corpulente, fino della piú volgare e cinica buffoneria, come è il « don Cuccú », e la « palla di aloè ». Ci è lí tutto Machiavelli, l'uomo che giocava all'osteria e l'uomo che meditava allo scrittoio.

Di ogni scrittore muore una parte. E anche del Machiavelli una parte è morta: quella per la quale è venuto a trista celebritá. È la sua parte piú grossolana, è la sua scoria quella che ordinariamente è tenuta parte sua vitale, cosí vitale che è stata detta il « machiavellismo ». Anche oggi, quando uno straniero vuol dire un complimento all'Italia, la chiama « patria di Dante e di Savonarola », e tace di Machiavelli. Noi stessi non osiamo chiamarci « figli di Machiavelli ». Tra il grande uomo e noi ci è il machiavellismo. È una parola, ma una parola consacrata dal tempo, che parla all'immaginazione e ti spaventa come fosse l'orco.

Del Machiavelli è avvenuto quello che del Petrarca. Si è chiamato « petrarchismo » quello che in lui è un incidente ed è il tutto ne' suoi imitatori. E si è chiamato « machiavellismo » quello che nella sua dottrina è accessorio e relativo, e si è

dimenticato quello che vi è di assoluto e di permanente. Cosí è nato un Machiavelli di convenzione, veduto da un lato solo e dal meno interessante. È tempo di rintegrare l'immagine.

Ci è nel Machiavelli una logica formale e c'è un contenuto. La sua logica ha per base la serietá dello scopo, ciò ch'egli chiama « virtú ». Proporti uno scopo quando non puoi o non vuoi conseguirlo, è da femmina. « Essere uomo » significa « marciare allo scopo ». Ma nella loro marcia gli uomini errano spesso, perché hanno l'intelletto e la volontá intorbidata da fantasmi e da sentimenti, e giudicano secondo le apparenze. Sono spiriti fiacchi e deboli quelli che stimano le cose come le paiono e non come le sono, a quel modo che fa la plebe. Cacciar via dunque tutte le vane apparenze e andare allo scopo con luciditá di mente e fermezza di volontá, questo è essere un uomo, aver la stoffa d'uomo. Quest'uomo può essere un tiranno o un cittadino, un uomo buono o un tristo. Ciò è fuori dell'argomento, è un altro aspetto dell'uomo. Ciò a che guarda Machiavelli è di vedere se è un uomo; ciò a che mira è rifare le radici alla pianta « uomo », in declinazione. In questa sua logica la virtú è il carattere o la tempra, e il vizio è l'incoerenza, la paura, l'oscillazione.

Si comprende che in questa generalitá ci è lezioni per tutti, pe' buoni e pe' birbanti, e che lo stesso libro sembra agli uni il codice de' tiranni e agli altri il codice degli uomini liberi. Ciò che vi s'impara è di essere un uomo, come base di tutto il resto. Vi s'impara che la storia, come la natura, non è regolata dal caso, ma da forze intelligenti e calcolabili, fondate sulla concordanza dello scopo e de' mezzi; e che l'uomo, come essere collettivo o individuo, non è degno di questo nome se non sia anch'esso una forza intelligente, coerenza di scopo e di mezzi. Da questa base esce l'etá virile del mondo, sottratta possibilmente all'influsso dell'immaginazione e delle passioni, con uno scopo chiaro e serio e con mezzi precisi.

Questo è il concetto fondamentale, l'obbiettivo del Machiavelli. Ma non è principio astratto e ozioso: ci è un contenuto, che abbiamo giá delineato ne' tratti essenziali.

La serietá della vita terrestre col suo istrumento, il lavoro; col suo obbiettivo, la patria; col suo principio, l'eguaglianza e la libertá; col suo vincolo morale, la nazione; col suo fattore, lo spirito o il pensiero umano, immutabile ed immortale; col suo organismo, lo Stato, autonomo e indipendente; con la disciplina delle forze; con l'equilibrio degl'interessi: ecco ciò che vi è di assoluto e di permanente nel mondo del Machiavelli, a cui è di corona la gloria, cioè l'approvazione del genere umano, ed è di base la virtú o il carattere: «*agere et pati fortia*».

Il fondamento scientifico di questo mondo è la cosa effettuale, come te la porge l'esperienza e l'osservazione. L'immaginazione, il sentimento, l'astrazione sono cosí perniciosi nella scienza come nella vita. Muore la scolastica: nasce la scienza.

Questo è il vero machiavellismo, vivo, anzi giovane ancora. È il programma del mondo moderno, sviluppato, corretto, ampliato, piú o meno realizzato. E sono grandi le nazioni che piú vi si avvicinano. Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui quando crolla alcuna parte dell'antico edificio, e gloria a lui quando si fabbrica alcuna parte del nuovo! In questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa e annunziano l'entrata degl'italiani a Roma. Il potere temporale crolla, e si grida il «viva» all'unitá d'Italia. Sia gloria al Machiavelli!

Scrittore non solo profondo, ma simpatico. Perché nelle sue transazioni politiche discerni sempre le sue vere inclinazioni. Antipapale, antimperiale, antifeudale, civile, moderno e democratico. E quando, stretto dal suo scopo, propone certi mezzi, non di rado s'interrompe, protesta, ha quasi aria di chiederti scusa e di dirti: — Guarda che siamo in tempi corrotti; e se i mezzi son questi e il mondo è fatto cosí, la colpa non è mia. —

Ciò che è morto del Machiavelli non è il sistema, è la sua esagerazione. La sua «patria» mi rassomiglia troppo l'antica divinitá, e assorbe in sé religione, moralitá, individualitá. Il suo «Stato» non è contento di essere autonomo esso, ma toglie l'autonomia a tutto il rimanente. Ci sono i dritti dello Stato: mancano i dritti dell'uomo. La «ragione di Stato» ebbe le sue forche, come l'Inquisizione ebbe i suoi roghi, e la «salute

pubblica » le sue mannaie. Fu Stato di guerra, e in quel furore di lotte religiose e politiche ebbe la sua culla sanguinosa il mondo moderno. Dalla forza usci la giustizia. Da quelle lotte usci la libertá di coscienza, l'indipendenza del potere civile e piú tardi la libertá e la nazionalitá. E se chiamate « machiavellismo » quei mezzi, vogliate chiamare anche « machiavellismo » quei fini. Ma i mezzi sono relativi e si trasformano, sono la parte che muore: i fini rimangono eterni. Gloria del Machiavelli è il suo programma; e non è sua colpa che l'intelletto gli abbia indicati de' mezzi, i quali la storia posteriore dimostrò conformi alla logica del mondo. Fu più facile il biasimarli che sceglierne altri. « *Dura lex, sed ita lex* ».

Certo, oggi il mondo è migliorato in questo aspetto. Certi mezzi non sarebbero piú tollerati e produrrebbero un effetto opposto a quello che se ne attendeva Machiavelli: allontanerebbero dallo scopo. L'assassinio politico, il tradimento, la frode, le sètte, le congiure sono mezzi che tendono a scomparire. Presentiamo giá tempi piú umani e civili, dove non sieno piú possibili la guerra, il duello, le rivoluzioni, le reazioni, la ragion di Stato e la salute pubblica. Sará l'etá dell'oro. Le nazioni saranno confederate, e non ci sará altra gara che d'industrie, di commerci e di studi.

È un bel programma. E quantunque sembri un'utopia, non dispero. Ciò che lo spirito concepisce, presto o tardi viene a maturitá. Ho fede nel progresso e nell'avvenire.

Ma siamo ben lontani dal Machiavelli. E anche da' nostri tempi. E non è co' criteri di un mondo nascosto ancora nelle ombre dell'avvenire che possiamo giudicare e condannare Machiavelli. Anche oggi siamo costretti a dire: — Crudele è la logica della storia; ma quella è. —

Nel machiavellismo ci è una parte variabile nella qualitá e nella quantitá, relativa al tempo, al luogo, allo stato della coltura, alle condizioni morali de' popoli. Questa parte, che riguarda i mezzi, è molto mutata, e muterá in tutto, quando la societá sia radicalmente rinnovata. Ma la teoria de' mezzi è assoluta ed eterna, perché fondata sulle qualitá immutabili della natura

umana. Il principio, dal quale si sviluppa quella teoria, è questo: che i mezzi debbono avere per base l'intelligenza e il calcolo delle forze che movono gli uomini. È chiaro che in queste forze c'è l'assoluto e il relativo; e il torto del Machiavelli, comunissimo a tutt'i grandi pensatori, è di avere espresso in modo assoluto tutto, anche ciò che è essenzialmente relativo e variabile.

Il machiavellismo, in ciò che ha di assoluto o di sostanziale, è l'uomo considerato come un essere autonomo e bastante a se stesso, che ha nella sua natura i suoi fini e i suoi mezzi, le leggi del suo sviluppo, della sua grandezza e della sua decadenza, come uomo e come societá. Su questa base sorgono la storia, la politica, e tutte le scienze sociali. Gl'inizi della scienza sono ritratti, discorsi, osservazioni di uomo che alla coltura classica unisca esperienza grande e un intelletto chiaro e libero. Questo è il machiavellismo, come scienza e come metodo. Ivi il pensiero moderno trova la sua base e il suo linguaggio. Come contenuto, il machiavellismo su' rottami del medio evo abbozza un mondo intenzionale, visibile tra le transazioni e i vacillamenti dell'uomo politico: un mondo fondato sulla patria, sulla nazionalitá, sulla libertá, sull'uguaglianza, sul lavoro, sulla virilitá e serietá dell'uomo.

II

In letteratura, l'effetto immediato del machiavellismo è la storia e la politica emancipate da elementi fantastici, etici, sentimentali, e condotte in forma razionale; è il pensiero vòlto agli studi positivi dell'uomo e della natura, messe da parte le speculazioni teologiche e ontologiche; è il linguaggio purificato della scoria scolastica e del meccanismo classico, e ridotto nella forma spedita e naturale della conversazione e del discorso. È l'ultimo e piú maturo frutto del genio toscano. Su questa via incontriamo prima Francesco Guicciardini, con tutti gli scrittori politici della scuola fiorentina e veneta; poi Galileo Galilei, con la sua illustre coorte di naturalisti.

Francesco Guicciardini, ancorché di pochi anni piú giovane di Machiavelli e di Michelangelo, giá non sembra della stessa generazione. Senti in lui il precursore di una generazione piú fiacca e piú corrotta, della quale egli ha scritto il vangelo ne' suoi *Ricordi*.

Ha le stesse aspirazioni del Machiavelli. Odia i preti. Odia lo straniero. Vuole l'Italia unita. Vuole anche la libertá, concepita a modo suo, con una immagine di governo stretto e temperato, che si avvicina a' presenti ordini costituzionali o misti. Ma sono semplici desidèri, e non metterebbe un dito a realizzarli:

> Tre cose — scrive — desidero vedere innanzi alla mia morte; ma dubito, ancora che io vivessi molto, non ne vedere alcuna: uno vivere di repubblica bene ordinato nella cittá nostra, Italia liberata da tutti e' barbari, e liberato il mondo della tirannide di questi scelerati preti.

Una libertá bene ordinata, l'indipendenza e l'autonomia delle nazioni, l'affrancamento del laicato: ecco il programma del Machiavelli, divenuto il testamento del Guicciardini, e che oggi è ancora la bandiera di tutta la parte liberale e civile europea.

Si può credere che questi fossero i desidèri anche delle classi colte. Ma erano amori platonici, senza influsso nella pratica della vita. Il ritratto di quella societá è il Guicciardini, che scrive: « Conoscere non è mettere in atto ». Altro è desiderare, altro è fare. La teoria non è la pratica. Pensa come vuoi, ma fa' come ti torna. La regola della vita è « l'interesse proprio », « il tuo particulare ».

Il Guicciardini biasima « l'ambizione, l'avarizia e la mollizie de' preti » e il dominio temporale ecclesiastico; ama Martino Lutero, per vedere ridurre « questa caterva di scelerati a' termini debiti, cioè a restare o senza vizi o senza autoritá »; ma « per il suo particulare » è necessitato amare la grandezza de' pontefici e servire a' preti e al dominio temporale. Vuole emendata la religione in molte parti; ma non ci si mescola, lui, « non combatte con la religione né con le cose che pare che dependono

da Dio, perché questo obbietto ha troppa forza nella mente delli sciocchi ». Ama la gloria e desidera di fare « cose grandi ed eccelse », ma a patto che non sia « con suo danno o incommoditá ». Ama la patria, e, se perisce, gliene duole, non per lei, perché « cosí ha a essere », ma per sé, « nato in tempi di tanta infelicitá ». È zelante del ben pubblico, ma « non s'ingolfa tanto nello Stato » da mettere in quello tutta la sua fortuna. Vuole la libertá, ma, quando la sia perduta, non è bene fare mutazioni, perché « mutano i visi delle persone, non le cose, e non puoi fare fondamento sul populo », e, quando la vada male, ti tocca « la vita spregiata del fuoruscita ». Miglior consiglio è portarsi in modo che quelli che « governano non ti abbiano in sospetto e neppure ti pongano fra' malcontenti ». Quelli che altrimenti fanno sono uomini « leggieri ». Molti, è vero, gridano « libertá », ma « in quasi tutti prepondera il rispetto dell'interesse suo ». Essendo il mondo fatto cosí, hai a pigliare il mondo com'è, e condurti di guisa che non te ne venga danno, anzi la maggiore comoditá possibile. Cosí fanno gli uomini « savi ».

La corruttela italiana era appunto in questo: che la coscienza era vuota e mancava ogni degno scopo alla vita. Machiavelli ti addita in fondo al cammino della vita terrestre la patria, la nazione la libertá. Non ci è piú il cielo per lui, ma ci è ancora la terra. Il Guicciardini ammette anche lui questi fini, come cose belle e buone e desiderabili; ma li ammette *sub conditione*, a patto che sieno conciliabili col tuo « particulare », come dice, cioè col tuo interesse personale. Non crede alla virtú, alla generositá, al patriottismo, al sacrificio, al disinteresse. Ne' piú prepondera l'interesse proprio, e mette sé francamente tra questi piú, che sono i « savi »: gli altri li chiama « pazzi », come furono i fiorentini, che « vollero contro ogni ragione opporsi », quando « i savi di Firenze avrebbono ceduto alla tempesta », e intende dell'assedio di Firenze, illustrato dall'eroica resistenza di quei pazzi, tra' quali erano Michelangelo e Ferruccio. Machiavelli combatte la corruttela italiana e non dispera del suo paese. Ha le illusioni di un nobile cuore. Appartiene a quella generazione di patrioti fiorentini, che in tanta rovina cercavano i rimedi, e non

si rassegnavano, e illustrarono l'Italia con la loro caduta. Nel Guicciardini comparisce una generazione giá rassegnata. Non ha illusioni. E perché non vede rimedio a quella corruttela, vi si avvolge egli pure e ne fa la sua saviezza e la sua aureola. I suoi *Ricordi* sono la corruttela italiana codificata e innalzata a regola della vita.

Il dio del Guicciardini è il suo particolare. Ed è un dio non meno assorbente che il Dio degli ascetici o lo Stato del Machiavelli. Tutti gl'ideali scompariscono. Ogni vincolo religioso, morale, politico, che tiene insieme un popolo, è spezzato. Non rimane sulla scena del mondo che l'individuo. Ciascuno per sé, verso e contro tutti. Questo non è piú corruzione, contro la quale si gridi: è saviezza, è dottrina predicata e inculcata, è l'arte della vita.

Il Guicciardini si crede piú savio del Machiavelli, perché non ha le sue illusioni. Quel venir fuori sempre con l'antica Roma lo infastidisce, e rompe in questo motto sanguinoso:

> Quanto si ingannano coloro che ad ogni parola allegano e' romani! Bisognerebbe avere una cittá condizionata come era la loro, e poi governarsi secondo quello esemplo: il quale a chi ha le qualitá disproporzionate è tanto disproporzionato, quanto sarebbe volere che uno asino facesse il corso di un cavallo.

In questo concetto della vita il Guicciardini è di cosí buona fede, che non sente rimorso e non mostra la menoma esitazione, e guarda con un'aria di superioritá sprezzante gli uomini che fanno altrimenti. Il che avviene, a suo avviso, non per virtú o altezza d'animo, ma « per debolezza di cervello », avendo offuscato lo spirito dalle apparenze, dalle impressioni, dalle vane immaginazioni e dalle passioni. Ci si vede l'ultimo risultato a cui giunge lo spirito italiano, giá adulto e progredito, che caccia via l'immaginazione e l'affetto e la fede, ed è tutto e solo cervello o, come dice il Guicciardini, « ingegno positivo ».

Perché l'ingegno sia positivo si richiede la « prudenza naturale », la « dottrina » che dá le regole, l'« esperienza » che dá gli esempli, e il « naturale buono », tale cioè che stia al reale

e non abbia illusioni. E non basta. Si richiede anche la « discrezione » o il discernimento, perché è « grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente e, per dire cosí, per regola, perché quasi tutte hanno distinzione e eccezione, e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna le insegni la discrezione ». Il vero libro della vita è dunque « il libro della discrezione », a leggere il quale si richiede da natura « buono e perspicace occhio ». La dottrina sola non basta, e non è bene « stare al giudicio di quelli che scrivono, e in ogni cosa volere vedere ognuno che scrive: cosí quello tempo che s'arebbe a mettere in speculare, si consuma a leggere libri con stracchezza d'animo e di corpo, in modo che l'ha quasi piú similitudine a una fatica di facchini che di dotti ».

L'uomo positivo vede il mondo altro da quello che « a' volgari » pare. Non crede agli astrologi, ai teologi, a' filosofi e a tutti quelli che scrivono le cose sopra natura o che non si veggono, « e dicono mille pazzie »: perché in effetti gli uomini sono al buio delle cose, e questa indagazione ha servito e serve piú a esercitare gl'ingegni che a trovare la veritá.

Questa base intellettuale è quella medesima del Machiavelli: l'esperienza e l'osservazione, il fatto e lo « speculare » o l'osservare. Né altro è il sistema. Il Guicciardini nega tutto quello che il Machiavelli nega, e in forma anche piú recisa; e ammette quello che il Machiavelli ammette. Ma è piú logico e piú conseguente. Poiché la base è il mondo com'è, crede un'illusione a volerlo riformare, e volergli dare le gambe di cavallo quando esso le ha di asino; e lo piglia com'è, e vi si acconcia, e ne fa la sua regola e il suo istrumento. Conoscere non è mettere in atto. Ciò che è nella tua mente e nella tua coscienza non può essere di regola alla tua vita. Vivere è conoscere il mondo e voltarlo a benefizio tuo. Tienti bene con tutti, perché « gli uomini si riscontrano ». Stai con chi vince, perché « te ne viene parte di lode e di premio ». « Abbi appetito della roba », perché la ti dá riputazione, e la povertá è spregiata. Sii schietto, perché, « quando sia il caso di simulare, piú facilmente acquisti fede ». Sii stretto nello spendere, perché « piú onore ti fa uno

ducato che tu hai in borsa, che dieci che tu ne hai spesi ». Studia di « parere buono », perché « il buon nome vale piú che molte ricchezze ». Non meritarti nome di sospettoso; ma, perché piú sono i cattivi che i buoni, « credi poco e fidati poco ». Questo è il succo dell'arte della vita seguita da' piú, ancorché con qualche ipocrisia, come se ne vergognassero. Ma il Guicciardini ne fa un codice, fondato sul divorzio tra l'uomo e la coscienza e sull'interesse individuale. È il codice di quella borghesia italiana, tranquilla, scettica, intelligente e positiva, succeduto a' codici d'amore e alle regole della cavalleria.

Ma il Guicciardini, con tutta la sua saviezza, trovò un altro piú savio di lui, e, volendo usare Cosimo a benefizio suo, avvenne che fu lui istrumento di Cosimo. Cosí finí la vita, come il Machiavelli, nella solitudine e nell'abbandono. Ebbe anche lui le sue illusioni e i suoi disinganni, meno nobili, meno degni della posteritá, perché si riferivano al suo particolare. Ritirato nella sua villa d'Arcetri, usò gli ozi a scrivere la *Storia d'Italia*.

Se guardiamo alla potenza intellettuale, è il lavoro piú importante che sia uscito da mente italiana. Ciò che lo interessa non è la scena, la parte teatrale o poetica, sulla quale facevano i loro esercizi rettorici il Giovio, il Varchi, il Giambullari e gli altri storici. I fatti piú maravigliosi o commoventi sono da lui raccontati con una certa sprezzatura, come di uomo che ne ha viste assai e non si maraviglia e non si commove piú di nulla. Non ha simpatie e antipatie, non ha tenerezze e indignazioni, e neppure ha programmi o preconcetti intorno a' risultati generali dei fatti e alle sorti del suo paese. Il suo intelletto chiaro e tranquillo è chiuso in sé, e non vi entra nulla dal di fuori che lo turbi o lo svii. È l'intelletto positivo, con quelle qualitá che abbiamo notate e che in lui sono egregie: la prudenza naturale, la dottrina, l'esperienza, il naturale buono e la discrezione. Maravigliosa è soprattutto la sua discrezione nel non riconoscere princípi né regole assolute, e giudicare caso per caso, guardando in ciascun fatto la sua individualitá, quel complesso di circostanze sue proprie, che lo fanno esser quello e non un altro; dov'è la vera distinzione tra il pedante e l'uomo d'ingegno.

Con queste disposizioni, è naturale che lo interessa meno la scena che il dietroscena, dove penetra con sicurezza il suo occhio perspicace. Ha comune col Machiavelli il disprezzo della superficie, di ciò che si vede e si dice il parere; e lo studio dell'essere, di ciò che è al di sotto e che non si vede. Hai innanzi non la sola descrizione de' fatti, ma la loro genesi e la loro preparazione: li vedi nascere e svilupparsi. I motivi piú occulti e vergognosi sono rivelati con la stessa calma di spirito che i motivi piú nobili. Ciò che l'interessa non è il carattere etico o morale di quelli, ma la loro azione su' fatti. Il motivo determinante è l'interesse, ed è sagacissimo nell'indagazione non meno degl'interessi privati che degl'interessi detti pubblici, e sono interessi di re e di corti. Ma gl'interessi hanno la loro ipocrisia, e si nascondono sotto il manto di fini piú nobili, come la gloria, l'onore, la libertá, l'indipendenza: fini che escono in mezzo quando si vuol cattivare i popoli o gli eserciti. Di che nasce, massime nelle concioni, una specie di rettorica *ad usum delphini*, voglio dire ad uso de' volgari, che non guardano nel fondo e si lasciano trarre alle belle apparenze. I popoli e gli eserciti vi stanno come istrumenti, e i veri e principali attori sono pochi uomini, che li movono con la violenza e con l'astuzia, e li usano a' fini loro.

Lo storico avea intenzioni letterarie. La sua prosa, massime ne' *Ricordi*, ha la precisione lapidaria di Machiavelli, con quella rapiditá e semplicitá e perfetta evidenza che l'avvicina agli esempli piú finiti della prosa francese, senza che ne abbia i difetti. Lo stile e la lingua in questi due scrittori giunge per vigore intellettuale ad un grado di perfezione che non è stato piú avanzato. Ma il Guicciardini, di un giudizio cosí sano nell'andamento de' fatti umani, avea de' preconcetti in letteratura: opinioni ammesse senza esame, solo perché ammesse da tutti. Lo scrivere è per lui, come per i letterati di quel tempo, la traduzione del parlare e del discorso naturale in un certo meccanismo molto complicato e a lui faticoso, quasi vi facesse allora per la prima volta le sue prove. Molti uomini mediocri, quali il Casa e il Castiglione e il Salviati e lo Speroni, vi riescono

con minore difficoltá, come disciplinati ed educati a quella forma. La sua chiarezza intellettuale e la sua rapida percezione è in visibile contrasto con quei giri avviluppati e affannosi del suo periodo. Li diresti quasi artifici diplomatici per inviluppare in quelle pieghe i suoi concetti e le sue intenzioni, se non fosse manifesta la sua franchezza spinta sino al cinismo. Sono artifici puramente letterari e rettorici. E sono rettorica le sue circonlocuzioni, le sue descrizioni, le sue orazioni, le sue sentenze morali, un certo calore d'immaginazione e di sentimento, una certa solennitá di tuono. Al di sotto di questi splendori artificiali trovi un mondo di una ossatura solida e di un perfetto organismo, freddo come la logica ed esatto come la meccanica, e che non è forse in fondo se non un corso di forze e d'interessi seguíti nei loro piú intimi recessi da un intelletto superiore.

La *Storia d'Italia* è in venti libri e si stende dal 1494 al 1534. Comincia con la calata di Carlo ottavo: finisce con la caduta di Firenze. Apparisce in ultimo, come un funebre annunzio di tempi peggiori, Paolo terzo, il papa della Inquisizione e del concilio di Trento. Questo periodo storico si può chiamare la «tragedia italiana», perché in questo spazio di tempo l'Italia dopo un vano dibattersi cesse in potestá dello straniero. Ma lo storico non ha pur sentore dell'unitá e del significato di questa tragedia; e il protagonista non è l'Italia e non è il popolo italiano. La tragedia c'è, e sono le grandi calamitá che colpiscono gl'individui: le arsioni, le prede, gli stupri, tutt'i mali della guerra. Avvolto fra tanti «atrocissimi accidenti», sagacissimo a indagarne i piú riposti motivi nel carattere degli attori e nelle loro forze, l'insieme gli fugge. La Riforma, la calata di Carlo, la lotta tra Carlo quinto e Francesco primo, la trasformazione del papato, la caduta di Firenze, e l'Italia bilanciata di Lorenzo divenuta un'Italia definitivamente smembrata e soggetta: questi fatti generali preoccupano meno lo storico che l'assedio di Pisa e i piú oscuri pettegolezzi tra' principi. Sembra un naturalista, che studi e classifichi erbe, piante e minerali, e indaghi la loro struttura interna e la loro fisiologia, che li fa essere cosí o cosí. L'uomo vi apparisce come un essere

naturale, che operi cosí fatalmente come un animale, determinato all'azione da passioni, opinioni, interessi, dalla sua natura o carattere, con la stessa necessitá che l'animale è determinato da' suoi istinti e qualunque essere vivente dalle sue leggi costitutive. Considerando l'uomo a questo modo, lo storico conserva quella calma dell'intelletto, quell'apatia e indifferenza che ha un filosofo nella spiegazione de' fenomeni naturali. Ferruccio e Malatesta gl'ispirano lo stesso interesse; anzi Malatesta è piú interessante, perché la sua azione è meno spiegabile e attira piú la sua attenzione intellettuale. Di che si stacca questo concetto della storia: che l'uomo, ancora che sembri nelle sue azioni libero, è determinato da motivi interni o dal suo carattere, e si può calcolare quello che fará e come riuscirá, quasi con quella sicurezza che si ha nella storia naturale. Perciò chi perde ha sempre torto, dovendo recarne la cagione a se stesso, che ha mal calcolato le sue forze e quelle degli altri. Questa specie di fisica storica non oltrepassa gl'individui, i quali ci appaiono qui come una specie di macchinette, maravigliose anzi miracolose alla plebe: a noi poco interessanti, perché sappiamo il segreto, conosciamo l'ingegno da cui escono quei miracoli, e tutto il nostro interesse è concentrato nello studio dell'ingegno.

Il Machiavelli va piú in lá. Egl'intravede una specie di fisica sociale, come si direbbe oggi, un complesso di leggi che regolano non solo gl'individui, ma la societá e il genere umano. Perciò patria, libertá, nazione, umanitá, classi sociali sono per lui fatti non meno interessanti che le passioni, gl'interessi, le opinioni, le forze che movono gl'individui. E se vogliamo trovare lo spirito o il significato di questa epoca, molto abbiamo ad imparare nelle sue opere. Indi è che, come carattere morale, il segretario fiorentino ispira anche oggi vive simpatie in tutti gl'intelletti elevati, che sanno mirare al di lá della scorza nel fondo delle sue dottrine; e, come forza intellettuale, unisce alla profonda analisi del Guicciardini una virtú sintetica, una larghezza di vista, che manca in quello. Lui, è un punto di partenza nella storia, destinato a svilupparsi; l'altro è un bel quadro, finito e chiuso in sé.

XVI

PIETRO ARETINO

[Il mondo guicciardiniano dell'egoismo: espressione estrema, l'Aretino — Sua vita e carattere — L'audacia e il successo — I suoi appetiti e le forze per soddisfarli — La letteratura come speculazione industriale: libri osceni e vite di santi — Non malvagio per natura, ma per bisogno e calcolo: sue qualitá buone — Sua importanza come scrittore — Il meccanizzamento della cultura, della forma letteraria e della lingua: la pedanteria — L'Aretino contro l'ipocrisia e la pedanteria: sua indipendenza critica — La critica delle arti figurative: il sentimento della natura pittorica — Il suo scrivere parlato — E il suo scrivere prezioso, pur solcato da lampi geniali — I suoi imitatori — Le commedie del Cinquecento (G. M. Cecchi) e quelle dell'Aretino — Si beffano di ogni regola — Rappresentazioni del mondo furfantesco.]

Il mondo teologico-etico del medio evo tocca l'estremo della sua contraddizione in questo mondo positivo del Guicciardini, un mondo puramente umano e naturale, chiuso nell'egoismo individuale, superiore a tutt'i vincoli morali che tengono insieme gli uomini. Il ritratto vivente di questo mondo, nella sua forma piú cinica e piú depravata, è Pietro Aretino. L'immagine del secolo ha in lui l'ultima pennellata.

Pietro nacque nel 1492, in uno spedale di Arezzo, da Tita, la bella cortigiana, la modella scolpita e dipinta da parecchi artisti. Senza nome, senza famiglia, senza amici e protettori, senza istruzione. « Tanto andai a la scola quanto intesi la santa croce: componendo ladramente, merito scusa, e non quegli che lambiccano l'arte dei greci e dei latini ». A tredici anni rubò la madre e fuggí a Perugia, e si allogò presso un legatore di libri. A diciannove anni, attirato dalla fama della corte di Roma e che tutti vi si facevano ricchi, vi giunse che non aveva un quattrino,

e fu ricevuto domestico presso un ricco negoziante, Agostino Chigi, e poco poi presso il cardinale di San Giovanni. Cercò fortuna presso papa Giulio; e, non riuscitogli, vagando e libertineggiando per la Lombardia, da ultimo si fe' cappuccino in Ravenna. Salito al pontificato Leone decimo e concorrendo a quella corte letterati, buffoni, istrioni, cantori, ogni specie di avventurieri, gli parve lí il suo posto: smise l'abito e corse a Roma, e vestí la livrea del papa, divenne suo valletto. Spiritoso, allegro, libertino, sfacciato, mezzano, in quella scuola compí la sua educazione e la sua istruzione. Imparò a chiudere in quattordici versi le sue libidini e le sue adulazioni e le sue buffonerie, e ne fe' traffico e ne cavò di bei quattrini. Ma era sempre un valletto, e poco gli era a sperare in una corte dove s'improvvisava in latino. Armato di lettere di raccomandazione, va a Milano, a Pisa, a Bologna, a Ferrara, a Mantova, e si presenta a principi e monsignori sfacciatamente, con aria e prosunzione di letterato. Studia come una donna l'arte di piacere, e aiuta la ciarlataneria con la compiacenza:

Io mi ritrovo in Mantova appresso il signor marchese in sua tanta grazzia, che il dormir e il mangiar lascia per ragionar meco, e dice non aver altro intero piacere, ed ha scritto al cardinale cose di me che veramente onorevolmente mi gioveranno, e son io regalato di trecento scudi... Tutta la corte m'adora, e par beato chi può avere un de' miei versi; e quanti mai feci, il signore gli ha fatti copiare, ed ho fatto qualcuno in sua lode. E cosí sto qui, e tutto il giorno mi dona, e gran cose, che le vedrete ad Arezzo... A Bologna mi fu cominciato a essere donato; il vescovo di Pisa mi fe' fare una casacca di raso nero ricamata in oro, che non fu mai la piú superba...

Gli dánno del «messere» e del «signore»: il valletto è un gentiluomo, e torna a Roma tra paggi di taverna, e vestito come un duca, compagno e mezzano de' piaceri signorili, e con a lato gli Estensi e i Gonzaga, che gli hanno familiarmente la mano sulla spalla. Continua il mestiere cosí bene incominciato. Una sua «laude» di Clemente settimo gli frutta la prima pensione: sono versacci:

Or queste sí che saran lodi, queste
lodi chiare saranno, e sole e vere,
appunto come il vero e come il sole.

Il suo spirito, il suo umore gioviale, l'estro libidinoso gli acquistarono tanta riputazione, che, fuggito di Roma per i suoi sedici sonetti illustrativi de' disegni osceni di Giulio Romano, fu cercato come un buon compagnone da Giovanni de' Medici, capo delle « bande nere », detto il « gran diavolo ». Aveva poco piú che trent'anni. Giovanni e Francesco primo se lo disputano. Giovanni voleva fare signore di Arezzo il suo compagno di orgie e di libidini, quando una palla tedesca gli troncò il disegno e la vita. Pietro avea coscienza oramai della sua forza. E, lasciando le corti, riparò in Venezia come in una ròcca sicura, e di lá padroneggiò l'Italia con la penna. Udiamo lui stesso, come si dipinge nelle sue lettere:

Io, che nella libertá di cotanto Stato ho fornito d'imparare a esser libero, refuto la corte in eterno, e qui [a Venezia] faccio perpetuo tabernacolo agli anni che mi avanzano, perché qui non ha luogo il tradimento, qui il favore non può far torto al diritto, qui non regna la crudeltá de le meretrici, qui non comanda l'insolenza degli effeminati, qui non si ruba, qui non si forza e qui non si ammazza... Oh patria universale! Oh libertá comune! Oh albergo de le genti disperse!... Ella t'abraccia s'altri ti schifa, ella ti regge s'altri t'abatte, ella ti pasce s'altri ti affama, ella ti riceve s'altri ti caccia, e, nel rallegrarti nelle tribulazioni, ti conserva in caritá e in amore...

Per divina grazia uomo libero...

Io mi rido dei pedanti...

Io non mi son tolto dagli andari del Petrarca né del Boccaccio per ignoranza, ché pur so ciò che essi sono, ma per non perder il tempo, la pacienza e 'l nome nella pazzia del volermi trasformar in loro, non essendo possibile. Piú pro fa il pane asciutto in casa sua che l'accompagnato con molte vivande a l'altrui tavola. Io me ne vado passo passo per il giardino de le muse, non mai cadendomi parola che sappia di lezzo vecchino. Io porto il viso de l'ingegno smascarato, e il mio non saper un'acca insegna a quegli che sanno le « elle » e le « emme »; talché oggimai doverebbe

acquetarsi chi non crede che il cielo abbia migliore scola che i *Dottrinale novellis*...

Circa le cose di Fiorenza... me ne do pochissima cura, avenga che i fondamenti de le mie speranze son posti in Dio e in Cesare, e, grazia de le Lor Maestá, aggiugnendoci cento scudi di pensione che mi dá il marchese del Vasto e altretanti che me ne paga il principe di Salerno, ne ho seicento di rendita, con mille appresso che me ne procaccio l'anno con un quaterno di fogli e con una ampolla d'inchiostro: onde vivo come si sa per questa cittá serenissima...

Oltra le medaglie di conio, di getto, in oro, in ariento, in rame, in piombo e in istucco, io tengo il naturale de la effigie nelle facciate dei palazzi; io l'ho improntata ne le casse dei pettini, negli ornamenti degli specchi, nei piatti di maiolica, al par d'Alessandro, di Cesare e di Scipio. E piú vi affermo che a Murano alcune sorti di vasi di cristallo si chiamano gli «aretini». E l'«aretina» nominasi la razza degli ubini, in memoria d'una che a me Clemente papa ed io a Federigo duca diedi. Il «rio dell'Aretino» è battezzato quel che bagna un dei lati della casa ch'io abito sul gran Canale. E per piú crepaggine dei pedagoghi, oltra il dirsi lo «stile aretino», tre mie cameriere o massare, da me partite e signore diventate, si fanno chiamare l'«aretine». Sí che ci è dei guai circa il voler arrivare a tal segno per mezzo del «*ianua sum rudibus*».

E non erano ciarle. L'Ariosto dice di lui: «il flagello De' principi, il divin Pietro Aretino». Un pedante, parlando delle lettere dell'Aretino e del Bembo, diceva al Bembo: — Chiameremo voi il nostro Cicerone, e lui il nostro Plinio. — Purché Pietro se ne contenti — rispose il Bembo. E non se ne contentava. A Bernardo Tasso, che vantava le sue lettere, scrive:

Egli è certo che il troppo amore che portate alle cose vostre e il non punto che tenete dell'altrui vi hanno messo in compromessa il giudizio... Oltra il confrontarvi con l'openione di chi sa, venivansi confermando ancora i modi del proceder vostro in le pístole, nel cui necessario essercizio supplite al mancamento del non mi potere contrafare in le sentenzie né in le comparazioni (che in me nascono e in voi moiono) coi lisci e coi belletti delle fertili corrispondenzie, ch'io uso nell'ordine... Invero che nel contesto

di simili andari mi venite drieto a piè saldi. Né potreste però fare altrimenti, essendo il vostro gusto inclinato piú all'ardore dei fiori che al sapore dei frutti; onde con grazia di stile angelico e con maniera d'armonia celeste risonate in gli epitalami e negli inni; le cui soavitá di dolcezze non si convengono in lettere, ché a loro bisogna il rilievo della invenzione e non la miniatura dell'artifizio... Or perché non è errore il laudarsi all'uomo di qualche merito in presenzia di chi nol conosce, a ciò sappiate chi sono, massime nello scrivere lettere, vengo a dirvi... Ma, da che il presumersi è un fumo di grandezze in ombra, il quale acceca in modo chi gli pare essere e non è, che si rimane assai da meno ch'ei non si teneva da piú, io, per non simigliarmi alla spezie di tali, non dico che i vertuosi dovrebbono farsi il dí, che ci nacqui, festivo, da che io, senza correr poste, senza servir corti e senza mover passo, ho fatto alla vertú tributario qualunche duce, qualunche principe e qualunche monarca si sia, e perché in tutto il mondo per me negozia la Fama. In la Persia e nell'India il mio ritratto si pregia e il mio nome si stima... In ultimo vi saluto, con assicurarvi che nessuno in compor lettere vi biasima per invidia, ma ben molte in averle composte vi laudano per compassione.

Tale si teneva e tale lo teneva il mondo. Fu creduto un grand'uomo sulla sua fede. Non mirava alla gloria: dell'avvenire se ne infischiava; voleva il presente. E l'ebbe, piú che nessun mortale. Medaglie, corone, titoli, pensioni, gratificazioni, stoffe d'oro e d'argento, catene e anella d'oro, statue e dipinti, vasi e gemme preziose: tutto ebbe che la cupiditá di un uomo potesse ottenere. Giulio terzo lo nominò cavaliere di San Pietro. E per poco non fu fatto cardinale. Avea di sole pensioni ottocentoventi scudi. Di gratificazioni ebbe in diciotto anni venticinquemila scudi. Spese durante la sua vita piú di un milione di franchi. Gli vennero regali fino dal corsaro Barbarossa e dal sultano Solimano. La sua casa principesca è affollata di artisti, donne, preti, musici, monaci, valletti, paggi; e molti gli portano i loro presenti: chi un vaso d'oro, chi un quadro, chi una borsa piena di ducati, e chi abiti e stoffe. Sull'ingresso vedi un busto di marmo bianco coronato di alloro: è Pietro Aretino. Aretino a dritta, Aretino a manca: guardate nelle medaglie,

d'ogni grandezza e d'ogni metallo, sospese alla tappezzeria di velluto rosso: sempre l'immagine di Pietro Aretino. Morí a sessantacinque anni, il 1557; e di tanto nome non rimase nulla. Le sue opere poco poi furono dimenticate; la sua memoria è infame: un uomo ben educato non pronunzierebbe il suo nome innanzi a una donna.

Chi fu dunque questo Pietro, corteggiato dalle donne, temuto dagli emuli, esaltato dagli scrittori, cosí popolare, baciato dal papa e che cavalcava a fianco di Carlo quinto? Fu la coscienza e l'immagine del suo secolo. E il suo secolo lo fece grande.

Machiavelli e Guicciardini dicono che l'appetito è la leva del mondo. Quello che essi pensarono, Pietro fu.

Ebbe da natura grandi appetiti e forze proporzionate. Vedi il suo ritratto, fatto da Tiziano. Figura di lupo che cerca la preda. L'incisore gli formò la cornice di pelle e zampe di lupo; e la testa del lupo, assai simile di struttura, sta sopra alla testa dell'uomo. Occhi scintillanti, narici aperte, denti in evidenza per il labbro inferiore abbassato, grossissima la parte posteriore del capo, sede degli appetiti sensuali, verso la quale pare che si gitti la testa, calva nella parte anteriore. — Figlio di cortigiana, anima di re, — dice lui. Legatore di libri, valletto del papa, miserie! I suoi bisogni sono infiniti. Non gli basta mangiare: vuole gustare; non gli basta il piacere: vuole la voluttá; non gli basta il vestire: vuole lo sfarzo; non gli basta arricchire: vuole arricchire gli altri, spendere e spandere. E a chi se ne maraviglia risponde: — Ebbene, che farci a questo? Se io son nato per vivere cosí, chi m'impedirá di vivere cosí? — I suoi sogni dorati sono vini squisiti, cibi delicati, ricchi palagi, belle fanciulle, belli abiti. Di ciò che appetisce, ha il gusto. E nessuno è giudice piú competente in fatto di buoni bocconi e di godimenti leciti e illeciti. È in lui non solo il senso del piacere, ma il senso dell'arte. Cerca ne' suoi godimenti il magnifico, lo sfarzoso, il bello, il buon gusto, l'eleganza (1).

---

(1) Ecco alcune citazioni:

«Al Boccamazza..., in quel mentre che a me contava per uomo di pecunia abon-

Ed ha forze proporzionate a' suoi appetiti: un corpo di ferro, una energia di volontá, la conoscenza e il disprezzo degli uomini, e quella maravigliosa facoltá che il Guicciardini chiama « discrezione », il fiuto, il da fare caso per caso. Sa quello che vuole. La sua vita non è scissa in varie direzioni: uno è lo scopo, la soddisfazione de' suoi appetiti, o, come dice il Guicciardini, il suo « particulare ». Tutti i mezzi sono eccellenti, e li adopera secondo i casi. Ora è ipocrita, ora è sfacciato, ora è strisciante, ora è insolente. Ora adula, ora calunnia. La credulitá, la paura, la vanitá, la generositá dell'uomo sono in mano sua un ariete per batterlo in breccia ed espugnarlo. Ha tutte le chiavi per tutte le porte. Oggi un uomo simile sarebbe detto un « camorrista », e molte sue lettere sarebbero chiamate « ricatti ». Il maestro del genere è lui. Specula soprattutto sulla paura. Il linguaggio del secolo è officioso, adulatorio: il suo tono è sprezzante e sfrontato. Le calunnie stampate erano peggio che pugnali; cosa stampata voleva dir cosa vera: e lui mette a prezzo la calunnia, il silenzio e l'elogio. Non gli spiacea aver nome di mala lingua, anzi era una parte della sua forza. Francesco primo gl'inviò una catena d'oro, composta di

---

dante, feci vedere ventidue persone sin con i loro figliuoletti a le poppe, concorsi d'improviso a mangiar l'ossa del mio povero inchiostro; né mai giorno trapassa che, se non piú, almen tanti mi veggo intorno affamati... — Oh! — dite voi a me — e perché ispendere senza ritegno chi non ha piú che tanto? — Perché — rispondo io — i reali animi sono in la spesa isfrenati ». —

« Mangiando... l'altrieri non so che lepri squarciate dai cani, che mi mandò il capitan Giovan Tiepoli, mi piacquer tanto, che giudicai il « *Gloria prima lepus* » un detto degno di essere posto nel coro degli ippocriti per man dei lor digiuni in cambio del « *silentium* », che il cicalar fratino attacca dove si dá la pietanza. E mentre le lodi loro andavano *coeli coelorum*, ecco i tordi portatimi da un staffier vostro, i quali nel gustarli mi fecero biscantare lo « *Inter aves* ». Essi sono stati tali, che il nostro messer Tiziano, nel vedergli nello spedone e nel sentirgli col naso,... piantò una frotta di gentiluomini che gli avevano fatto un desinare. E tutti insieme demmo gran laude agli uccelli dal becco lungo, che, lessi con un poco di carne secca, due foglie di lauro e alquanto di pepe, mangiammo e per amor vostro e perché ci piacevano, come piacquero a fra Mariano, al Moro dei nobili, al Proto da Luca, a Brandino e al vescovo di Troia gli ortolani, i beccafichi, i fagiani, i pavoni e le lamprede, di che si empierono il ventre con il consenso delle lor anime cuoche e delle stelle pazze e ladre, che le infusero in quei corpacci... E beato colui che è pazzo, e nella pazzia sua compiace ad altri ed a se stesso ».

lingue incatenate e con le punte vermiglie, come intinte nel veleno, con sópravi questo esergo: « *Lingua eius loquetur mendacium* ». Aretino gli fa mille ringraziamenti. Quando non gli conviene dir male delle persone, dice male delle cose, tanto per conservarsi la reputazione, come sono le sue intemperate contro gli ecclesiastici, i nobili, i principi. Cosí l'uomo abbietto fu tenuto un apostolo e fu detto « flagello de' principi ». Talora trovò chi non aveva paura. Achille della Volta gli die' una pugnalata. Nicolò Franco, suo segretario, gli scrisse carte di vitupèri. Pietro Strozzi lo minaccia di ucciderlo, se si attenta a pronunziare il suo nome. È bastonato, sputacchiato. È lui allora che ha paura, perché era vile e poltrone. L'ambasciatore d'Inghilterra lo bastona, ed egli loda il Signore che gli accorda la facoltá di perdonare le ingiurie. Giovanni, il « gran diavolo », morendo gli disse: — Ciò che piú mi fa soffrire è vedere un poltrone. — Ma in generale amavano meglio trattarlo come Cerbero, e chiudergli i latrati gittandogli un'offa. Le sue lettere sono capilavori di malizia e di sfrontatezza. Prende tutte le forme e tutti gli abiti, dal buffone e dal millantatore sino al sant'uomo calunniato e disconosciuto. Come saggio, ecco una sua lettera alla piissima e petrarchesca marchesa di Pescara, che lo aveva esortato a cangiar vita e a scrivere opere pie:

...Confesso che mi faccio men utile al mondo e men grato a Cristo, consumando lo studio in ciance bugiarde e non in opre vere. Ma d'ogni male è cagione la voluptá d'altrui e la necessitá mia. Ché se i principi fussero tanto chietini quanto io bisognoso, non ritrarei con la penna se non « misereri ». Eccellente madonna, tutti non hanno la grazia della divina inspirazione. Essi ardono sempre della concupiscenzia, e voi abbrusciate ogni ora del foco angelico, e sonvi gli uffici e le prediche quel che sono a loro le musiche e le comedie. Voi non volgereste gli occhi a Ercole nelle fiamme né a Marsia senza pelle, ed essi non terrebbero in camera san Lorenzo sulla grata né lo apostolo scorticato. Ecco: il mio compar Bruciolo intitola la Bibia al re, che è pur cristianissimo, e in cinque anni non ha avuta risposta. E forse che il libro non era ben tradutto e ben legato? Onde la mia *Cortigiana*, che ritrasse da lui la gran catena, non si rise del suo Testamento

vecchio, perché non è onesto. Sí che merito scusa delle ciance, da me composte per vivere e non per malizia. Ma cosí vi spirasse Giesú a farmi contare da messer Sebastiano da Pesaro, dal quale ho ricevuto i trenta scudi che gli imponeste, il resto, ch'io debbo, come egli è il vero.

All'ultimo una stoccata, come si direbbe oggi. È una lettera tirata giú di un fiato da un genio infernale. Con che bonomia si beffa della pia donna, avendo aria di farne l'elogio! Con che cinismo proclama le sue speculazioni sulla libidine e sulla oscenitá umana, come fossero la cosa piú naturale di questo mondo! Specula pure sulla divozione, e con pari indifferenza scrive libri osceni e vite di santi, il *Ragionamento della Nanna* e la *Vita di santa Caterina da Siena*, la *Cortigiana errante* e la *Vita di Cristo*. E perché no, posto che traeva guadagno di qua e di lá? Scrisse di ogni materia e in ogni forma: dialoghi, romanzi, epopee, capitoli, commedie, e anche una tragedia, l'*Orazia*. Immagina quali eroi possono essere gli Orazi, quale eroina l'Orazia, e che specie di popolo romano può uscire dall'immaginazione di Pietro. Pure è il solo lavoro che abbia intenzioni artistiche, fatto ch'era giá vecchio e sazio, e cupido piú di gloria che di danari. Gli riuscí una freddura, un mondo astratto e pedestre, di cui non comprese la semplicitá e la grandezza. Negli altri suoi lavori senti lui nella veritá della sua natura, dedito a piacere al suo pubblico, a interessarlo, a guadagnarselo, a fare effetto. Ci è innanzi a lui una specie di mercato morale: conosce qual è la merce piú richiesta, piú facile a spacciare e a piú caro prezzo. Si fa una coscienza e un'arte posticcia, variabile secondo i gusti del suo padrone, il pubblico. Perciò fu lo scrittore piú alla moda, piú popolare e meglio ricompensato. I suoi libri osceni sono il modello di un genere di letteratura, che sotto nome di «racconti galanti» invase l'Europa. L'oscenitá era una salsa molto ricercata in Italia dal Boccaccio in poi: qui è essa l'intingolo. Le vite di santi sono veri romanzi, dove ne sballa di ogni sorta, solleticando la natura fantastica e sentimentale delle pinzochere. Fabbro di versi assai grossolano, senti ne' suoi sonetti e capitoli la bile

e la malignitá congiunta con la servilitá. Cosí, alludendo alla munificenza di Francesco primo, dice a Pier Luigi Farnese:

> Impara tu, Pier Luigi ammorbato,
> impara, ducarel da tre quattrini,
> il costume da un re tanto onorato.
> Ogni signore di trenta contadini
> e di una bicoccazza usurpar vuole
> le cerimonie de' culti divini.

Pietro non è un malvagio per natura. È malvagio per calcolo e per bisogno. Educato fra tristi esempi, senza religione, senza patria, senza famiglia, privo di ogni senso morale, con i piú sfrenati appetiti e con molti mezzi intellettuali per soddisfarli, il centro dell'universo è lui: il mondo pare fatto a suo servizio. Su questa base, la sua logica è uguale alla sua tempra. Ha una chiara percezione de' mezzi e nessuna esitazione o scrupolo a metterli in atto. E non lo dissimula, anzi se ne fa gloria: è lí la sua forza, e vuole che tutti ne sieno persuasi. Il mondo era un po' a sua immagine. Molti erano che avrebbero voluto imitarlo; ma non avevano il suo ingegno, la sua operositá, la sua penetrazione, la sua versatilitá, il suo spirito. Perciò l'ammiravano. Fra tanti avventurieri e condottieri, di cui l'Italia era ammorbata, gente vagabonda senza princípi, senza professione e in cerca di una fortuna a qualunque costo, il principe, il modello era lui. Tiziano lo chiama il « condottiero della letteratura ». E lui non se ne offende: se ne pavoneggia. Lasciato alla sua spontaneitá, quando non lo preme il bisogno e non opera per calcolo, scopre buone qualitá. È allegro, conversevole, liberale; anzi magnifico, amico a tutta prova, riconoscente, ammiratore de' grandi artisti, come di Michelangiolo e di Tiziano. Aveva la logica del male e la vanitá del bene.

Pietro, come uomo, è un personaggio importante, il cui studio ci tira bene addentro ne' misteri della societá italiana, della quale era immagine, in quella sua mescolanza di depravazione morale, di forza intellettuale e di sentimento artistico. Ma non è meno importante come scrittore.

La coltura tendeva a fissarsi e a meccanizzarsi. Non si discuteva piú se si aveva a scrivere in volgare o in latino. Il volgare aveva conquistato oramai il suo dritto di cittadinanza. Ma si discuteva se il volgare si avesse a chiamare «toscano» o «italiano». E non era contesa di parole, ma di cose. Perché molti scrittori pretendevano di scrivere come si parlava dall'un capo all'altro d'Italia, e non erano disposti di andare a prender lezione in Firenze. Amavano meglio latinizzare che toscaneggiare. Riconoscevano come modelli il Boccaccio e il Petrarca, ma non davano alcuna autoritá alla lingua viva. Lingua viva era per loro il linguaggio comune, che atteggiavano alla latina e alla boccaccevole. Questo meccanismo era accettato generalmente: se non che in Firenze il fondo della lingua non era il linguaggio comune, mescolato di elementi locali, siculi, lombardi, veneti; ma l'idioma toscano, cosí com'era stato maneggiato dagli scrittori. E Firenze, esaurita la produzione intellettuale, alzò le colonne di Ercole nel suo vocabolario della Crusca, e disse: — Non si va piú oltre. — Il Bembo e piú tardi il Salviati fissarono le forme grammaticali. E le regole dello scrivere in tutt'i generi furono fissate nelle «rettoriche», traduzioni o raffazzonamenti di Aristotile, Cicerone e Quintiliano. Si giunse a questo: che Giulio Camillo pretendea d'insegnare tutto il sapere mediante un suo meccanismo. Tendenza al meccanizzare, che è fenomeno costante in tutte le etá che la produzione si esaurisce, e la coltura si arresta e si raccoglie nelle sue forme e si cristallizza.

Pietro, di mediocrissima coltura, considera tutte queste regole come pedanteria. La sua vita interiore, cosí spontanea e piena di forza produttiva, mal vi si può adagiare. Il pedantismo è il suo nemico e lo combatte corpo a corpo. E chiama «pedantismo» quel veder le cose non in se stesse e per visione diretta, ma a traverso di preconcetti, di libri e di regole. Quegl'inviluppi di parole e di forme gli sono cosí odiosi come l'ipocrisia, quel covrirsi della larva di un'affettata modestia, inviluppaṛsi nella pelle della volpe e predicar l'umiltá e la decenza, senza valer meglio degli altri.

Quanto saria meglio — scrive al cardinale di Ravenna — per un gran maestro il tenere in casa uomini fedeli, gente libera e persone di buona volontá, senza infreggiarsi de la volpina modestia dei pedanti asini degli altrui libri, i quali, poi che hanno assassinato i morti e con le lor fatiche imparato a gracchiare, non riposano fino a tanto che non crocifiggano i vivi. E che sia il vero: la pedanteria avelenò Medici, la pedanteria scannò il duca Alessandro, la pedanteria ha messo in castello Ravenna, e, quel ch'è peggio, ella ha provocata l'eresia contra la fede nostra per bocca di Lutero, pedantissimo.

Non è meno implacabile verso il pedantismo letterario. Al Dolce scrive:

Andate pur per le vie che al vostro studio mostra la natura... Il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia, non pur dei «quinci», dei «quindi» e dei «soventi» e degli «snelli», ma dei versi interi... Il cacar sangue dei pedanti che vogliano poetare rimoreggia de l'imitazione, e, mentre ne schiamazzano negli scartabelli, la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tisiche in regola. O turba errante, io ti dico e ridico che la poesia è un ghiribizzo de la natura nelle sue allegrezze; il qual si sta nel furor proprio, e, mancandone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane: per la qual cosa chi vuol comporre e non trae cotal grazia da le fasce è un zugo infreddato... Imparate ciò ch'io favello da quel savio dipintore, il quale, nel mostrare a colui, che il dimandò chi egli imitava, una brigata d'uomini col dito, volse inferire che dal vivo e dal vero toglieva gli essempi, come gli tolgo io parlando e scrivendo. La natura istessa, de la cui semplicitá son secretario, mi detta ciò che io compongo... È certo ch'io imito me stesso, perché la natura è una compagnona badiale che ci si sbraca, e l'arte una piattola che bisogna che si apicchi: sí che attendete a esser scultor di sensi e non miniator di vocaboli.

Parecchi scrivevano allora cosí alla naturale, e basta citare fra tutti il Cellini, tutto vita e tutto cose. Ma il Cellini si teneva un ignorante, e voleva che il Varchi riducesse la sua *Vita* nella

forma de' dotti; dove l'Aretino si teneva superiore a tutti gli altri, e dava facilmente del « pedante » a quelli che lambiccavano le parole. Ci è in lui una coscienza critica cosí diritta e decisa, che in quel tempo ci dee parere straordinaria. La stessa libertá e altezza di giudizio portò nelle arti, di cui aveva il sentimento. A Michelangiolo scrive: « Sospirai il suo merito sí grande ed il mio potere sí picciolo ». Il suo favorito è il suo amico e compare Tiziano, il cui realismo cosí pieno e quasi sensuale si affá alla sua natura. Preso di febbre, si appoggia alla finestra, e guarda le gondole e il Canal grande di Venezia, e rimane pensoso e contemplativo, lui, Pietro Aretino! La vista della bella natura lo purifica, lo trasforma. E scrive al Tiziano:

... Quasi uomo, che, fatto noioso a se stesso, non sa che farsi de la mente, non che dei pensieri, rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Iddio lo creò, non fu mai abbellito da cosí vaga pittura di ombre e di lumi, onde l'aria era tale, quale vorrebbono esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non poter esser voi... I casamenti,... benché sien pietre vere, parevano di materia artificiata. E dipoi scorgete l'aria, ch'io compresi in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta. Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi dei nuvoloni, i quali, in la principal veduta, mezzi si stavano vicini ai tetti degli edifici e mezzi nella penultima, peroché la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostravano: i piú vicini ardevano con le fiamme del foco solare, e i piú lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non cosí bene acceso. Oh, con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in lá, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi! Appariva in certi lati un verde azurro, e in alcuni altri un azurro verde veramente composto da le bizzarrie de la natura, maestra dei maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera..., che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre e quattro volte esclamai: — O Tiziano, dove sète mò? — Per mia fé che, se voi aveste ritratto ciò ch'io vi conto, indurreste gli uomini nello stupore che confuse me.

È notabile che questo sentimento della natura vivente, de' suoi colori e de' suoi chiaroscuri, non produce nella sua anima alcuna impressione o elevatezza morale, ma solo un'ammirazione o stupore artistico, come in un italiano di quel tempo. Vede la natura a traverso il pennello di Tiziano e del paesista Vecellio, ma la vede viva, immediata, e con un sentimento dell'arte che cerchi invano nel Vasari. Fra tante opere pedantesche di quel tempo intorno all'arte e allo scrivere, le sue lettere artistiche e letterarie segnano i primi splendori di una critica indipendente, che oltrepassa i libri e le tradizioni e trova la sua base nella natura.

Quale il critico, tale lo scrittore. Delle parole non si dá un pensiero al mondo. Le accoglie tutte, onde che vengano e quali che sieno: toscane ,locali e forestiere ,nobili e plebee, poetiche e prosaiche, aspre e dolci, umili e sonore. E n'esce uno scrivere che è il linguaggio parlato anche oggi comunemente in Italia dalle classi colte. Abolisce il periodo, spezza le giunture, dissolve le perifrasi, disfá ripieni ed ellissi, rompe ogni artificio di quel meccanismo che dicevasi « forma letteraria », s'accosta al parlar naturale. Nel Lasca, nel Cellini, nel Cecchi, nel Machiavelli ci è la stessa naturalezza; ma ci senti l'impronta toscana, tutta grazia. Questi è un toscano ineducato, figlio della natura, vivuto fuori del suo paese, e che parla tutte le lingue fra le quali esercita le sue speculazioni. Fugge il toscaneggiare come una pedanteria; non cerca la grazia: cerca l'espressione e il rilievo. La parola è buona quando gli renda la cosa atteggiata come è nel suo cervello, e non la cerca: gli viene innanzi cosa e parola, tanta è la sua facilitá. Non sempre la parola è propria e non sempre adatta, perché spesso scarabocchia e non scrive, abusando della sua facilitá. Il suo motto è: « Come viene viene », e nascono grandi ineguaglianze. Di Cicerone e del Boccaccio non si dá fastidio, anzi fa proprio l'opposto, cercando non magnificenza e larghezza di forme, nelle quali si dondola un cervello indolente, ma la forma piú rapida e piú conveniente alla velocitá delle sue percezioni. E neppure affetta brevitá, come il Davanzati, cervello ozioso, tutto alle prese con le parole e gl'incisi; perché la sua attenzione non è al di fuori, è tutta al di dentro.

Abbandona i procedimenti meccanici, non cura le finezze e le lascivie della forma. Ha tanta forza e facilitá di produzione e tanta ricchezza di concetti e d'immagini, che tutto esce fuori con impeto e per la via piú diritta. Non ci è intoppo, non ci è digressione o distrazione: pronto e deciso nello stile come nella vita. Mai non fu cosí vero il detto che « lo stile è l'uomo ». Come il suo io è il centro dell'universo, è il centro del suo stile. Il mondo che rappresenta non esiste per sé, ma per lui, e lo tratta e lo maneggia come cosa sua, con quel capriccio e con quella libertá che il Folengo tratta il mondo della sua immaginazione. Se non che, nel Folengo si sviluppa l'umore, perché il suo mondo è immaginario, e lo tratta senza alcuna serietá, solo per riderne; dove il mondo di Pietro è cosa reale, e ne ha una perfetta conoscenza, e lo tratta per sfruttarlo, per cavarne il suo utile. Perciò non rispetta il suo argomento, non si cala e non si obblia in esso; ma ne fa il suo istrumento, i suoi mezzi, anche a costo di profanarlo indegnamente. Tratta Gesú Cristo come un cavaliere errante. « Le menzogne poetiche — dice a proposito della Vergine — diventano evangeli allorché rivolgonsi a cantare di Colei che è rifugio delle speranze nostre ». Della sua *Vita di santa Caterina* scrive che « si sostien quasi tutta in sul dosso della invenzione...; perocché, oltra che ogni cosa che risulta in gloria di Dio è ammessa, l'opera, che in se stessa è poca, sarebbe nulla senza l'aiuto che io le ho dato meditando ».

Talora si secca per via, il cervello è vuoto, e ammassa aggettivi con uno sfoggio di pompa oratoria che rivela il ciarlatano:

> Il facile, il religioso, il chiaro, il grazioso, il nobile, il fervido, il fedele, il verace, il soave, il buono, il salutifero, il sacro e il santo dire di Caterina, vergine, santa, sacra, salutifera, buona, soave, verace, fedele, fervida, nobile, graziosa, chiara, religiosa e facile, avea in modo sequestrati gli spiriti, ecc.

Sembra una campana che ti assorda, e ti turi le orecchie. Questo dicevasi « stile fiorito », e l'Aretino te ne regala quando non ha di meglio. Talora vuol pur dire, ma non ha vena e non sentimento, ed esce nelle piú sbardellate metafore e nelle

sottigliezze piú assurde, massime ne' suoi elogi, che gli erano cosí ben pagati:

Essendo i meriti vostri — scrive al duca d'Urbino — le stelle del ciel della gloria, una di loro, quasi pianeta de l'ingegno mio, lo inclina a ritrarvi con lo stil delle parole la imagine de lo animo, accioché la vera faccia delle sue virtú, desiderata dal mondo, possa vedersi in ogni parte; ma il poter suo, avanzato da l'altezza del subietto, non ostante che sia mosso da cotale influsso, non può esprimere in che modo la bontá, la clemenza e la fortezza di pari concordia v'abbiano concesso per fatal decreto il vero nome di principe.

È un periodo alla boccaccevole, stiracchiato ne' concetti e nella forma. Qui non ci è il « come viene viene », ma ci è il non voler venire e il farlo venire per forza. I suoi panegirici sono tutti rettorici, metaforici, miniati, falsamente pomposi, gonfiati sino all'assurdo, e sembrano quasi caricature ironiche sotto forma di omaggi. Il dir bene non era per lui cosa tanto facile quanto il dir male, dove spiega tutto il vigore della sua natura cinica e sarcastica. Assume un tuono enfatico e cerca peregrinitá di concetti e di modi, un linguaggio prezioso, composto tutto di perle, ma di perle false: preziositá passata in Francia con Voiture e Balzac e castigata da Molière, e che in Italia dovea divenire la fisonomia della nostra letteratura. Ecco alcune di queste perle false, messe in circolazione dall'Aretino:

[La vostra eloquenza] si move dal natural de l'intelletto con tanta facundia, che si riman confusa nella maraviglia la lingua che le proferisce, i concetti e l'orecchie che l'ascoltano...

... tôrre a Solimano in servigio de la cristianitá l'animo da l'anima, l'anima dal corpo e il corpo da le armi...

... Mi dono a voi, padri dei vostri popoli, fratelli dei vostri servi, figliuoli de la veritá, amici de la vertú, compagni degli strani, sostegni de la religione, osservatori de la fede, essecutori de la giustizia, erari de la caritade e subietti de la clemenza...

... raccogliete l'affezione mia in un lembo de la vostra pietá...

... la faccia de la liberalitá ha per ispecchio il cuore di coloro a cui si porge...

La Vostra Eccellenza ricerca da me qualche ciancia per farne ventaglio del caldo grande che arde questi dí...

Pescare coll'amo del pensiero nel lago della memoria...

L'onestá di taluno s'indora col mordente de l'altrui favore...

Il conio dell'affezione stampa nel cuore il nome saldo degli amici...

Seppellir la speranza nell'urna de le bugiarde promesse.

Questo stile fiorito o prezioso è traversato a quando a quando da lampi di genio: paragoni originali, immagini splendide, concetti nuovi e arditi, pennellate incisive; e trovi pure, quando è abbandonato a sé e non cerca l'effetto, veritá di sentimento e di colorito, come in questa lettera, cosí commovente nella sua semplicitá:

Le calze turchine e d'oro, che io con una di voi ho ricevuto, mi hanno tanto fatto lagrimare quanto mi son piaciute, perché la giovane che dovea goderle, la mattina che elle giunsero, si unse con l'olio santo, né vi posso scrivere altro per la compassione che io ne ho.

La dissoluzione del meccanismo letterario è una forma di scrivere piú vicina al parlare, libera da ogni preconcetto e immediata espressione di quel di dentro; uno stile ora fiorito ora prezioso, che sono le due forme della declinazione dell'arte e delle lettere: ecco ciò che significa Pietro Aretino come scrittore. La sua influenza non fu piccola. Aveva attorno secretari, allievi e imitatori della sua maniera, come il Franco, il Dolce, il Landi, il Doni e altri mestieranti. «Io vivo di kirieleison» — scrive il Doni. — «I miei libri sono scritti prima di esser composti, e letti prima di esser stampati». La sua *Libreria* si legge ancora oggi per un certo brio e per curiose notizie.

Ma Pietro ha ancora una certa importanza come scrittor di commedie. C'era un mondo comico convenzionale, la cui base era Plauto e Terenzio, con accessorii cavati dalla vita plebea e volgare di quel tempo. La base erano equivoci, riconoscimenti, viluppi di accidenti, che tenessero viva la curiositá. Intorno vi si schieravano caratteri divenuti convenzionali: il parassito,

il servo ghiottone, la cortigiana, la serva furba e mezzana, il figliuolo prodigo, il padre avaro e burlato, il poltrone che fa il bravo, il sensale, l'usuraio. Lo studio de' nostri comici è interessante, chi voglia conoscer bene addentro i misteri di quella corruttela italiana. Vedrá i legami di famiglia sciolti, e figli scioperati accoccarla a' padri, zimbello essi medesimi di usurai, cortigiani e mezzani, tra le risa del rispettabile pubblico. Codesto mondo era la commedia, con sue forme fisse alla latina, sparsa di lazzi o di lubricitá. Il piú fecondo scrittor comico fu il Cecchi, morto il 1587, che in meno di dieci giorni improvvisava commedie, farse, storie e rappresentazioni sacre. Ha il brio e grazia fiorentina comune col Lasca, ma ha meno spirito e movimento, anzi talora ti par di stare in una morta gora. Il suo mondo e i suoi caratteri sono come un repertorio giá noto e fissato, e la furia gl'impedisce di darvi il colore e la carne. Ti riesce non di rado scarno e paludoso. Pietro dá dentro in tutto questo meccanismo e lo disfá. Non riconosce regole e non tradizioni e non usi teatrali. « Non vi maravigliate — dice nel prologo della *Cortigiana* — se lo stil comico non si osserva con l'ordine che si richiede, perché si vive d'un'altra maniera a Roma che non si vivea in Atene ». Fra le regole c'era questa: che i personaggi non potevano comparire piú di cinque volte in iscena. Pietro se ne burla con molto spirito. « Se voi vedessi uscire i personaggi piú di cinque volte in scena, non ve ne ridete, perché le catene, che tengono i molini sul fiume, non terrebbono i pazzi d'oggidí ». Mira all'effetto; tronca gl'indugi, sgombra gl'intoppi; evita le preparazioni, gli episodi, le descrizioni, le concioni, i soliloqui spessi; cerca in tutto l'azione e il movimento, e ti gitta fin dal principio nel bel mezzo di quel suo mondo furfantesco vivamente particolareggiato. Non ha la sintesi del Machiavelli, quell'abbracciare con sicuro occhio un vasto insieme e legarlo e svilupparlo con fatalitá logica, come fosse un'argomentazione. Non è ingegno speculativo: è uomo d'azione, e lui stesso personaggio da commedia. Perciò non ti dá un'azione bene studiata e ordita come è la *Mandragola*: gli fugge l'insieme; il mondo gli si presenta a pezzi

e a bocconi. Ma, come il Machiavelli, egli ha una profonda esperienza del cuore umano e grande conoscenza de' caratteri, i quali si sviluppano ben rilevati e sporgenti tra la varietá degli accidenti, e dominano la scena, e generano invenzioni e situazioni piccanti. Come ci gode questo furfante fra tante bricconate che mette in iscena! Perché infine quel mondo comico è il suo mondo, quello dove ha fatto tante prove di malizia e di ciarlataneria. Il concetto fondamentale è che il mondo è di chi se lo piglia, e perciò è de' furbi e degli sfacciati, e guai agli sciocchi! Tocca ad essi il danno e le beffe, perché sono loro abbandonati alle risa del pubblico, sono loro la materia comica. L'*Ipocrita* è l'apoteosi di un furfante, che a furia d'intrighi e di malizia diviene ricco, proprio come l'Aretino. La Talanta è una cortigiana che l'accocca a tutti i suoi amanti, e finisce ricca, stimata e maritata a un suo antico e fedele amante, alla barba degli altri. Il « filosofo », mentre studia Platone e Aristotile, se la fa fare dalla moglie; e poi il buon uomo si riconcilia con essa. Nella *Cortigiana* messer Maco, che vuol divenire cardinale, e Parabolano, che in grazia delle sue ricchezze crede di avere a' suoi piedi tutte le donne, sono per tutta la commedia zimbello di cortigiane, di mezzani e di furfanti. Il « marescalco o grande scudiere », per non far dispiacere al duca di Mantova, suo signore, consente a sposarsi con una donna che non ha mai visto, lui nemico delle donne e del matrimonio. Né questo è un mondo immaginario e subbiettivo, anzi è proprio quella societá lí, co' suoi costumi, egregiamente rappresentati nel piú fino e nel piú minuto. Pietro vi gavazza entro come nel suo elemento, lanciando satire, elogi, epigrammi, bricconerie e laidezze, con un brio e un ardore di movenze, come fossero fuochi artificiali. Alcuni caratteri sono rimasti celebri, e tutti son vivi e veri. Il suo « marescalco » ha ispirato Rabelais e Shakespeare, ed è uno scherzo originalissimo. Il suo Parabolano è rimasto l'appellativo degli uomini fatui e vani. Messer Maco è il tipo da cui usciva il Pourceaugnac. Il suo « ipocrita » è un Tartufo innocuo e messo in buona luce. Il suo « filosofo », che egli chiama Plataristotile, è una caricatura de' platonici di quel

tempo. A sentirlo sentenziare, è savissimo; ma non ha pratica del mondo, e il servo la sa piú lunga di lui; e piú lunga del servo la sa Tessa, la moglie. Questo filosofo, a cui la moglie gliela fa sul naso, pronunzia sentenze bellissime sulle donne, mentre il servo, che sa tutto, gli fa la boccaccia:

PLATARISTOTILE. La femmina è guida del male e maestra de la scelleratezza.

SERVO. Chi lo sa nol dica.

PLATARISTOTILE. Il petto della femmina è corroborato d'inganni.

SERVO. Tristo per chi non la intende...

PLATARISTOTILE. ... Solo quella è casta che da nessuno è pregata.

SERVO. Questo sí ch'io stracredo...

PLATARISTOTILE. Chi sopporta la perfidia de la moglie impara a sofferire le ingiurie dei nemici.

SERVO. Bella ricetta per chi è polmone.

E il servo conchiude: — « Vostra Saviezza pigli quel che vi potria intravvenire, in buona parte, e non si lasci tanto andar dietro agli speculamenti dottrineschi, che il diavolo non vi lasciasse poi andare pei canneti ».

— « Tu parli da eloquente — risponde il filosofo; — ma non ci son per considerar sopra, per lo appetito della gloria che conseguisco filosofando ».

Il suo Boccaccio è uno di quei merli capitati nelle unghie di una cortigiana e scorticati vivi. La sua serva tende l'imboscata:

BOCCACCIO. Che causa move la tua madonna a voler parlare a me, che son forestieri?

LISA. Forse la grazia ch'è in voi; maffe sí, ch'ella ci è or via.

BOCCACCIO. *Tu ti diletti da ben dire.*

LISA. Mi venga la morte, se non ispasima di favellarvi.

BOCCACCIO. Chi è gentile il dimostra.

LISA. Nel vederla metterete a monte le bellezze d'ogni altra... State saldo, fermatevi, e mirate il sole, la luna e la stella, che si levano lá su quell'uscio.

BOCCACCIO. Che brava appariscenzia!

LISA. Il vostro giudizio ha garbo.

BOCCACCIO. Purch'io sia l'uom ch'ella cerca... I nomi alle volte si strantendono.

LISA. Il vostro è sí dolce che si appicca a le labbra. Eccola corrervi incontra a braccia aperte.

Le cortigiane sono il suo tema favorito. La sua Angelica è il tipo di tutte le altre, e la sua Nanna è la maestra del genere.

Questa è la commedia che poteva produrre quel secolo, l'ultimo atto del *Decamerone*: un mondo sfacciato e cinico, i cui protagonisti sono cortigiani e cortigiane, e il cui centro è la corte di Roma, segno a' flagelli dell'uomo che nella sua ròcca di Venezia erasi assicurata l'impunitá.

Secondo una tradizione popolare molto espressiva, Pietro morí di soverchio ridere, come morí Margutte e come moriva l'Italia.

XVII

TORQUATO TASSO

[I. — Machiavelli, Ariosto e Aretino, tre aspetti della vita italiana — Fine dell'indipendenza, libertá e primato storico d'Italia — Mancanza di coscienza della catastrofe avvenuta: soddisfazione nell'Italia spagnuolo-papale — Il concilio di Trento e la riforma cattolica: opposizione tra cattolicitá e mondo moderno — L'assolutismo politico — Non fede e non moralitá: forma vuota — Resistenze individuali: il Socino — Differenza dagli altri paesi cattolici (Spagna e Francia): mancanza in Italia di lotte religiose — Meccanizzamento — L'accademia della Crusca e la lingua — L'arte dello scrivere e le regole: lo Speroni — Grammatiche, rettoriche, comenti, traduzioni, imitazioni — Il Cellini, ultimo degli scrittori spontanei.

II. — La *Gerusalemme liberata* — Il mondo che l'attornia non piú poetico, ma critico: educazione e preoccupazioni letterarie del Tasso — Il suo ideale: un poema eroico, di spiriti religiosi, storico e verisimile, logicamente architettato — L'accoglienza che le fecero i critici: le polemiche sulla *Gerusalemme* — Le difese e l'acquiescenza del Tasso: la correzione della *Liberata* nella *Conquistata* — La poetica del Tasso: sostanziale identitá con quella dantesca — Il suo concetto del poema epico — Ma, come in Dante, dissidio in lui tra il critico e il poeta — Suo carattere: contrasto di pagano e di cattolico — Impressionabilitá, tenerezza, entusiasmo, malinconia — Il Petrarca e il Tasso: somiglianza e differenza della loro malinconia — Impossibilitá di un poema religioso nell'Italia postridentina — Il Tasso colto ed erudito, ma non pensatore: sua religione all'italiana, dommatica, tradizionale e formale — Il fondo del suo spirito, fantastico e idillico: la religione come aggiunta — Pallidezza del Goffredo e vivacitá dell'Armida — Vano sforzo del Tasso per attingere la religione e la storia — Gli episodi del poema come la vera sostanza poetica: loro natura romanzesca e ariostesca — Sopra essi, subiettivitá, lirismo e musicalitá: il nuovo mondo poetico del Tasso — Il sentimento idillico nella letteratura italiana — Differenza dallo stile dell'Ariosto: l'influsso petrarchesco — Caratteri e situazioni — Il trionfo della virtú sul piacere: trionfo soltanto allegorico, laddove nella rappresentazione del piacere si sviluppano le facoltá idilliche del poeta — La donna dantesco-petrarchesca:

Sofronia, Clorinda; e la donna tassesca: Erminia, Armida — La natura incantata o il paradiso voluttuoso, e la selva incantata: il mondo elegiaco-idillico del Tasso, condensato e accentuato — Musicalitá: il fantasticare dell'anima tra molli onde di melodia malinconica e voluttuosa: carattere meridionale — Come le si congiungano la concettositá, il parallelismo, l'antitesi: l'orpello del Tasso — Il Tasso, poeta di transizione, tra reminiscenze e presentimenti, e martire inconscio della tragedia della decadenza italiana.]

I

L'Ariosto, il Machiavelli, l'Aretino sono le tre forme dello spirito italiano a quel tempo: un'immaginazione serena e artistica, che si sente pura immaginazione e beffa se stessa; un intelletto adulto, che dá bando alle illusioni dell'immaginazione e del sentimento, e t'introduce nel santuario della scienza, nel mondo dell'uomo e della natura; una dissoluzione morale, senza rimorso, perché senza coscienza, perciò sfacciata e cinica. Intorno all'Ariosto si schierano gl'innumerabili novellieri, romanzieri e comici, pasto avido di popolo colto e ozioso, che vive di castelli incantati, perché non prende piú sul serio la vita reale. Intorno al Machiavelli si stringono tutta una schiera d'illustri statisti e storici, come il Guicciardini, il Giannotti, il Paruta, il Segni, il Nardi e tutt'i grandi pensatori, che cercano la redenzione nella scienza. Attorno all'Aretino si move tutto il mondo plebeo de' letterati, istrioni, buffoni, cortigiani, speculatori e mestieranti. L'Ariosto spinge l'immaginazione fino al punto che provoca l'ironia. Il Machiavelli spinge la sua realtá e la logica a tal segno che produce il raccapriccio. E l'Aretino spinge il suo cinismo a tal grado che produce il disgusto. Queste tre forme dello spirito si riflettono in loro ingrandite e condensate.

Quello era il tempo che i grandi Stati d'Europa prendevano stabile assetto e fondavano ciascuno la «patria» di Machiavelli, cioè una totalitá politica, fortificata e cementata da idee religiose, morali e nazionali. E quello era il tempo che l'Italia non solo non riusciva a fondare la patria, ma perdeva affatto la sua indipendenza, la sua libertá, il suo primato nella storia del mondo.

Di questa catastrofe non ci era una coscienza nazionale, anzi ci era una certa soddisfazione. Dopo tante calamitá venivano tempi di pace e di riposo, e il nuovo dominio non parve grave a popoli stanchi di tumulti e di lotte, avvezzi a mutare padroni e pazienti di servitú, che non toccava le leggi, i costumi, le tradizioni, le superstizioni e assicurava le vite e le sostanze. Alcun moto di plebe ci fu, come a Napoli per l'Inquisizione e per la gabella de' frutti, cagionato da poca abilitá ne' governanti anziché da elevatezza di sentimenti ne' sudditi. Quanto alle classi colte, ritirate da gran tempo nella vita privata, negli ozi letterari e ne' piaceri della cittá e della villa, niente parve loro mutato in Italia, perché niente era mutato nella lor vita. Contenti anche i letterati, a' quali non mancava il pane delle corti e l'ozio delle accademie. Questa Italia spagnuola-papale aveva anche un aspetto piú decente. A forza di gridare che il male era nella licenza de' costumi, massime fra gli ecclesiastici, il concilio di Trento si diede a curare il male, riformando i costumi e la disciplina. « *Si non caste, tamen caute* ». Al cinismo successe l'ipocrisia. Il vizio si nascose, si tolse lo scandalo. E non fu piú tollerata tutta quella letteratura oscena e satirica: Niccolò Franco, l'allievo e poi il rivale di Pietro Aretino, predicatosi da sé « flagello del ' flagello de' principi ' », finí impiccato per un suo epigramma latino. Il riso del Boccaccio morí sulle labbra di Pietro Aretino. La censura preventiva, stabilita giá dal concilio lateranense, fu applicata con severitá: fu costituita la congregazione dell'Indice. Sorsero nuovi ordini religiosi per la riforma de' costumi e l'educazione della gioventú: i teatini, i somaschi, i barnabiti, i padri dell'oratorio, i gesuiti. Si composero poesie sacre, che si cantavano nelle chiese e nelle processioni. San Filippo Neri introdusse gli oratorii, drammi e commedie sacre. L'istruzione cadde in mano a' preti e a' frati. Spirava un odore di santitá!

Questa fu la riforma fatta dal concilio di Trento e che il Sarpi chiama « difformazione ». Il tema prediletto de' poeti italiani e de' protestanti erano gli scandali della corte romana. Roma, la « meretrice » di Dante, la « Babilonia » del Petrarca, era stata assalita

da' protestanti nel suo lato piú debole e piú efficace sulle grossolane moltitudini: nella sua scostumatezza. Il concilio spezzò quest'arma antica di guerra in mano agli avversari, riformando la disciplina e dando in questo ragione al vecchio Savonarola. Rimosso lo scandalo, il concilio credea di aver tolta alla Riforma protestante la sua ragion di essere, e stimò possibile una conciliazione. Ma la licenza de' costumi era il pretesto e non la cagion vera e intima della Riforma germanica e della incredulitá italiana, che era l'intelletto giá adulto e libero, che non voleva riconoscere autoritá di sorta e reclamava la libertá di esame. Ora il concilio non dava a questo alcuna soddisfazione, come sarebbe stato un accostare la gerarchia a forme democratiche e lasciare alcuna larghezza di opinione in certe quistioni; anzi fece proprio l'opposto: rafforzò l'autoritá papale a spese de' vescovi, atteggiando la gerarchia a monarchia assoluta, e definí tutte le quistioni di domma e di fede, negando la competenza della ragione e della coscienza individuale. Cosí la scissione divenne definitiva, e l'Europa cristiana fu divisa in due campi: dall'un lato la Riforma, dall'altro il romanismo e il papismo. La Riforma avea per bandiera la libertá di coscienza e la competenza della ragione nell'interpretazione della Bibbia e nelle quistioni teologiche; il romanismo avea per contrario a fondamento l'autoritá infallibile della Chiesa, anzi del papa, e l'ubbidienza passiva, il « *credo quia absurdum* ». Questa lotta tra la fede e la scienza, l'autoritá e la libertá, è antica, coeva alle origini stesse della religione; ma si manifestava in quistioni parziali intorno a questo o a quel domma: e solo allora se ne acquistò coscienza, e la differenza fu elevata a principio. In questa coscienza piú chiara sta l'importanza della Riforma e del concilio di Trento. Innanzi di questo tempo, ci era in Italia una specie di ecletismo, per il quale filosofia e teologia andavano insieme, senza troppo saper come, a quel modo che classicismo e cristianesimo; e le idee piú ardite si facevano largo, quando erano accompagnate con la clausola « salva la fede ». Era una specie di compromesso tacito, per il quale il mondo, bene o male, andava innanzi senza troppi urti. Ora non sono piú possibili gli equivoci, le cautele e ipocrisie

oratorie: le due parti sanno quello che vogliono e stanno a fronte nemiche. La Chiesa, anzi il papa si proclama solo e infallibile interprete della veritá, e dichiara eretica non questa o quella proposizione solamente, ma la libertá e la ragione, il dritto di esame e di discussione. Da questa lotta esce il concetto moderno della libertá. Presso gli antichi «libertá» era partecipazione de' cittadini al governo, nel qual senso è intesa anche dal Machiavelli. Presso i moderni accanto a questa libertá politica è la libertá intellettuale o, come fu detto, la «libertá di coscienza», cioè a dire la libertá di pensare, di scrivere, di parlare, di riunirsi, di discutere, di avere una opinione e divulgarla e insegnarla: libertá sostanziale dell'individuo, dritto naturale dell'uomo e indipendente dallo Stato e dalla Chiesa. Di qui viene questa conseguenza: che interpretare e bandire la veritá è dritto naturale dell'uomo e non privilegio di prete; sicché proprio della Riforma fu il secolarizzare la religione. Il concetto opposto, fondato sull'onnipotenza della Chiesa o dello Stato, è il dritto divino, la teocrazia, il cesarismo, assorbimento dell'individuo nell'essere collettivo, come si chiami, o Chiesa o Stato, o papa o imperatore.

Il concilio di Trento portava conseguenze non solo religiose, ma politiche. Da esso usciva la consacrazione della monarchia assoluta sulle rovine de' privilegi feudali e delle franchigie comunali. Papa e re si diedero la mano. Il re prestava al papa il braccio secolare, e il papa lo consacrava, lo legittimava, gli dava i suoi inquisitori e i suoi confessori. La monarchia fu ordinata a modo della gerarchia ecclesiastica e fondata sullo stesso principio dell'autoritá e della ubbidienza passiva. Trono e altare furono del pari inviolabili e indiscutibili. E fu atto di ribellione pensare liberamente di papa o di re, anzi venne sú il motto: «*De Deo parum, de rege nihil*». Cosí la religione divenne un istrumento politico, il dispotismo religioso divenne il sussidio naturale del dispotismo politico.

Ma l'autoritá e la fede sono di quelle cose che non si possono imporre. E in Italia era cosí difficile restaurare la fede, come la moralitá. Ciò che si poté conseguire fu l'ipocrisia, cioè a

dire l'osservanza delle forme in disaccordo con la coscienza. Divenne regola di saviezza la dissimulazione e la falsitá nel linguaggio, ne' costumi, nella vita pubblica e privata: immoralitá profonda, che toglieva ogni autoritá alla coscienza ed ogni dignitá alla vita. Le classi colte, incredule e scettiche, si rassegnarono a questa vita in maschera con la stessa facilitá che si acconciarono alla servitú e al dominio straniero. Quanto alle plebi, vegetavano, e fu cura e interesse de' superiori lasciarle in quella beata stupiditá.

Non mancarono resistenze individuali. Molti uomini pii, e anche ecclesiastici, amarono meglio ardere su' roghi o esulare che mentire alla coscienza. Intere famiglie abbandonarono l'Italia e portarono altrove le loro industrie. Uomini egregi di virtú e di scienza onorarono il paese natio scrivendo, predicando nella Svizzera, nell'Inghilterra, in Germania. Operosissimo fra tutti il Socino da Siena, da cui presero nome i sociniani. Il suo merito è di avere avuto della Riforma una coscienza assai piú chiara che non Lutero e non Calvino, facendo fede quanto l'intelletto italiano era innanzi in queste speculazioni. Perché il Socino, uscendo dalle quistioni parziali intorno a questo o a quel pronunziato teologico, sulle quali battagliavano Lutero, Melantone e Calvino, proclama la ragione sola competente, negando ogni elemento soprannaturale, e fa centro dell'universo l'uomo nel suo libero arbitrio, negando l'onniscienza divina e la predestinazione. Ci si vede subito l'italiano, il concittadino di Machiavelli.

A questi esempi e a questi martiri l'Italia rimaneva indifferente. Quistioni, che insanguinavano mezza Europa, non la toccavano. Ed erano quistioni, dalle quali, sciolte nell'uno o nell'altro modo, dipendeva l'avvenire della civiltá e la sorte delle nazioni. Rimase romana tutta la gente latina: Spagna, Francia, Italia. Ma in Francia e nella Spagna non fu se non dopo accanite persecuzioni, che resero indimenticabile il tribunale della Inquisizione e la giornata di san Bartolomeo. In quelle lotte lo spirito nazionale si ritemprò, e si svegliarono gl'intelletti; e il sentimento religioso, esaltato dagl'interessi

politici e dal fanatismo delle plebi, fu fattore di civiltá, accentrò le forze intorno alla monarchia assoluta, costituí fortemente l'unitá nazionale e impresse alla vita intellettuale un moto piú celere. La Spagna di Carlo quinto e di Filippo secondo ebbe il suo Cervantes, il suo Lope e il suo Calderon; e la Francia ebbe il suo secolo d'oro, co' suoi poeti, filosofi e oratori, ebbe Cartesio, Malebranche e Pascal, ebbe Bossuet e Fénelon, Corneille, Racine e Molière. Le due nazioni uscirono dalla lotta potenti, prospere e saldamente unificate.

In Italia non ci fu lotta, perché non ci fu coscienza, voglio dire convinzioni e passioni religiose, morali e politiche. Le altre nazioni entravano pure allora in via; essa giungeva al termine del suo cammino stanca e scettica. Rimase papale, con una coltura tutta pagana ed antipapale. Il suo romanismo non fu effetto di rinnovamento religioso negli spiriti, come tentò di fare frate Savonarola; fu inerzia e passivitá: mancava la forza e di combatterlo e di accettarlo. Piacque quella maggiore castigatezza e correzione nelle forme, stucchi della licenza; né dispiaceva quel nuovo splendore del papato; e, non avendo patria, si fabbricavano volentieri una patria universale o cattolica, col suo centro a Roma. Venne in voga predicare contro gli eretici e celebrare le vittorie cattoliche sopra i turchi, come quella di Lepanto e piú tardi quella di Vienna. Papa e Spagna imperavano, nessuno riluttante. Ma, se Filippo secondo o Luigi decimoquarto potevano dire: — Lo Stato son io; — Spagna e papa non potevano dire: — L'Italia siamo noi. — Mancavano loro quei gagliardi consensi, che vengono dal di dentro e formano il vincolo nazionale. Lo spirito italiano ubbidiva inerte e non scontento; ma rimaneva al di fuori, non s'immedesimava in loro. Le idee vecchie non erano credute piú con sinceritá, e mancavano idee nuove che formassero la coscienza e rinvigorissero la tempra: indi quel consenso superficiale ed esteriore, quello stato di acquiescenza passiva e di sonnolenza morale. L'intelletto in quella sua virilitá non apparteneva a loro: era contro di loro. E se vogliamo trovare i vestigi di una nuova Italia che si vada lentamente elaborando, dobbiamo cercarli

nell'opposizione fatta a Spagna e papa. La storia di questa opposizione è la storia della vita nuova.

Il primo fenomeno di questa sonnolenza italiana fu il meccanismo: una stagnazione nelle idee, uno studio di fissare e immobilizzare le forme. Si arrestò ogni movimento filosofico e speculativo. Il concilio di Trento avea poste le colonne d'Ercole, avea pensato esso per tutti. La scienza fu presa in sospetto. Permesso appena il platonizzare. I grandi problemi della destinazione umana, *etici, politici, metafisici, furono messi da parte*, ed al pensiero non rimase altro campo che lo studio della natura ne' limiti della Bibbia. Crebbe invece lo studio delle forme.

Fu allora che si formò l'accademia della Crusca, e fu il concilio di Trento della nostra lingua. Anch'essa scomunicò scrittori e pose dommi. E ne venne un arruffio, concepibile solo in quell'ozio delle menti.

La nostra lingua avea giá una forma stabile e sicura in tutta Italia. Il toscano era « il fiore della lingua italiana »: cosí dice Speron Speroni. Ci era dunque una lingua italiana, vale a dire un fondo comune di vocaboli, con una comune forma grammaticale, atteggiato variamente e colorito secondo le varie parti d'Italia. Allora, come ora, si sentiva nello scrittore l'italiano e *anche il toscano, il lombardo o il veneziano o il napolitano*. Questa varietá di atteggiamento e di colorito, questo elemento locale era la parte viva della lingua, che lo scrittore attingeva dall'ambiente in cui era. Se Firenze fosse stata un centro effettivo d'Italia come Parigi, la lingua fiorentina sarebbe rimasta lingua viva di tutti gli scrittori italiani, che ivi avrebbero avuto la loro naturale attrazione. Ma Firenze era allora per gli italiani un museo, da studiarsi nei suoi monumenti, voglio dire ne' suoi scrittori. L'accademia della Crusca considerò la lingua come *il latino*, vale a dire come una lingua compiuta e chiusa in sé, di modo che non rimanesse a fare altro se non l'inventario. Chiamò puri tutt'i vocaboli contenuti nel suo dizionario e usati da questo o da quello scrittore, e scomunicò tutti gli altri. Fece una scelta degli scrittori, e di sua autoritá creò gli eletti ed i reprobi. Cosí la lingua, segregata dall'uso vivente,

divenne un cadavere, notomizzato, studiato, riprodotto artificialmente; e gl'italiani si avvezzarono a imparare e scrivere la loro lingua come si fa il latino o il greco. Il Petrarca e il Boccaccio diventarono modelli cosí inviolabili come la Bibbia, e il « non si può » venne in moda anche per le parole, tanto che mancò pazienza fino al gesuita Bartoli. A mostrare in qual modo studiassero i nostri letterati, cito ad esempio un uomo coltissimo e d'ingegno non ordinario, Speron Speroni:

Io veramente fin da' primi anni, desiderando oltramodo di parlare e di scrivere volgarmente i concetti del mio intelletto, e questo non tanto per dovere essere inteso, il che è cosa da ogni volgare, quanto a fine che 'l nome mio con qualche laude tra i famosi si numerasse, ogni altra cura posposta, alla lezion del Petrarca e delle *Cento novelle* con sommo studio mi rivolgei: nella qual lezione con poco frutto non pochi mesi per me medesimo esercitatomi, ultimamente, da Dio inspirato, ricorsi al nostro messer Trifon Gabriele; dal quale benignamente aiutato, vidi ed intesi perfettamente quei due autori, li quali, non sapendo che notar mi dovessi, avea trascorso piú volte.

Questo è un solo periodo! e che affanno! e domando se vi par lingua viva. Ecco ora in iscena Trifone, uno de' grammatici e critici piú riputati e chiamato il « Socrate » di quella etá:

Questo nostro buon padre primieramente mi fece noti i vocaboli; poi mi die' regole da conoscere le declinazioni e coniugazioni de' nomi e verbi toscani; finalmente gli articoli, i pronomi, i partícipi, gli adverbi e l'altre parti d'orazione distintamente mi dichiarò: tanto che, accolte in uno le cosette imparate, io ne composi una mia gramatica, con la quale, scrivendo, io mi reggeva... Poiché a me parve d'esser fatto un solenne gramatico... io mi diedi al far versi. Allora pieno tutto di numeri, di sentenzie e di parole petrarchesche e boccacciane, per certi anni fei cose a' miei amici meravigliose: poscia, parendomi che la mia vena s'incominciasse a seccare (perciocché alcune volte mi mancava i vocaboli, e, non avendo che dire, in diversi sonetti uno istesso concetto m'era venuto ritratto), a quello ricorsi che fa il mondo oggidí, e con grandissima diligenzia fei un rimario o vocabolario volgare, nel quale per alfabeto ogni parola, che giá usarono questi due, distintamente

riposi: oltra di ciò, in un altro libro i modi loro del descriver le cose, giorno, notte, ira, pace, odio, amore, paura, speranza, bellezza, si fattamente raccolsi, che né parole né concetto non usciva di me che le novelle e i sonetti loro non ne fossero esempio... Era d'opinione che la nostra arte oratoria e poetica altro non fosse che imitar loro ambidue, prosa e versi a lor modo scrivendo.

Adunque la lingua, la « testura delle parole », i loro « numeri » e la loro « concinnitá », frasi del tempo, si studiavano nel Boccaccio e nel Petrarca, e se ne cavarono grammatiche, dizionari e repertori di frasi e di concetti. Cosí insegnava Trifone Gabriele, detto « Socrate », e cosí praticava Speron Speroni, riuscito con questa scuola a scrivere in quel gergo artificiale e convenzionale che si è visto. Cosí la lingua, fatta classica e pura, rimase immobile e cristallizzata come lingua morta, e il suo studio divenne difficilissimo. Si voleva non solo che la parola fosse pura, ma che fosse «numerosa» ed elegante. Si formò una scienza de' numeri non pure in verso, ma in prosa. Il periodo divenne un artificio complicatissimo. Eccone un saggio nello Speroni:

... come la composizion della prosa è ordinanza delle voci delle parole, cosí i numeri sono ordini delle sillabe loro, con li quali, dilettando gli orecchi, la buona arte oratoria incomincia, continua e finisce l'orazione; perciocché ogni clausula, come ha principio, cosi ha mezzo e fine: nel principio si va movendo ed ascende; nel mezzo, quasi stanca della fatica, stando in piè, si posa alquanto; poi discende e vola al fine per acquetarsi... La prosa alcuna volta ben compone le parole non belle, e altra volta le belle malamente va componendo; e può occorrere che, siccome nella musica bene e spesso le buone voci discordano e le non buone o per usanza o per arte sono tra loro concordi, cosí i pari, i simili ed i contrari, cose tutte per lor natura ben risonanti, qualche volta con voce aspra e difforme, qualche volta scioccamente ed a bocca aperta, va esplicando la orazione. Finalmente molte fiate intraviene che la prosa perfettamente composta, quasi fiume del proprio corso appagandosi, non si cura, non che di giungere al fine, ma di posarsi per lo cammino, e va sempre, e, se 'l fiato non le mancasse, continuamente tutta sua vita camminarebbe: però a' numeri ricorriamo, li quali, attraversando la strada, piacevolmente, con lusinghe e con

vezzi, a rinfrescarsi ed albergare con loro la invitino, e, non valendo la cortesia, vogliano usare le forze e per ben suo, mal suo grado, con violenzia l'arrestino.

Con questi criteri non è maraviglia che, a lungo andare, si sia giunto a tale, che un predicatore componeva i suoi periodi a suon di musica. E si comprende anche che lo Speroni fabbricasse a questo modo i suoi periodi, e quanta ammirazione dovessero destare i periodi, con tanto artificio congegnati, del Bembo, del Casa o del Castiglione. La parola ebbe una sua personalitá: fu isolata dalla cosa; e ci furono parole pure e impure, belle e brutte, aspre e dolci, nobili e plebee. Nella scelta delle parole stava il segreto della eleganza. Si cercava non la parola propria, ma la parola ornata o la perifrasi. La ripetizione era peccato mortale; e, se la cosa era la stessa, dovea cercarsi una diversa parola, tacere i nomi propri, e « ogni cosa delle altrui voci adornare », come lo Speroni nota del Petrarca, il quale chiamò « la testa ' oro fino ' e ' tetto d'oro '; gli occhi ' soli ', ' stelle ' ' zaffiri ', 'nido e albergo d'amore '; le guance or ' neve e rose ', or ' latte e foco '; ' rubini ' i labbri, ' perle ' i denti; la gola, il petto ora ' avorio ', ora ' alabastro '». Una lingua viva è sempre propria, perché la parola ti esce insieme con la cosa: una lingua morta è necessariamente impropria, perché la trovi ne' dizionari e negli scrittori bella e fatta, mutilata di tutti quegli accessorii che il popolo vi aggiungeva e che determinavano il suo significato e il suo colore. Cosí la nostra lingua, giunta a un alto grado di perfezione, che pure allora nella *Eneide* del Caro e nel *Tacito* del Davanzati mostrava la sua potenza, si arrestò nel suo sviluppo, a quel modo che la vita italiana; e disputavano come si avesse a chiamare, o « toscana » o « fiorentina » o « italiana », quando era giá bella e imbalsamata, ben rinchiusa e coperchiata nel dizionario della Crusca.

Il medesimo era della grammatica. Si cercò il criterio non nella natura e nel significato delle cose e non nella logica necessitá, ma nell'uso variabilissimo degli scrittori. Indi regole arbitrarie e piú arbitrarie eccezioni, e quella folla di significati attribuiti a una sola parola, e tante inutilitá decorate col nome

di « ripieno », e sottigliezze infinite su di una lettera o una sillaba. Onde nacque una ortografia in molte parti campata in aria e tentennante, una sintassi complicata e incerta, un guazzabuglio di particelle, pronomi, generi, casi, alterazioni e costruzioni, una grammatica che anche oggi è una delle meno precise e semplici. Avemmo una lingua senza proprietá e una grammatica senza precisione; perché lingua e grammatica furono considerate non in rispetto alle cose, ma per se stesse, come forme vacue e arbitrarie.

L'attenzione era tutta al di fuori, sulla superficie. La letteratura fu un artificio tecnico, un meccanismo. E si cercò il suo fondamento non nelle ragioni intrinseche di ciascuna forma messa in relazione con le cose, ma nell'esempio degli scrittori. Come del periodo, cosí immaginarono uno schema artificiale e immobile di composizione, la cui base fu posta in una certa concordanza del tutto e delle parti, come in un orologio, e questo chiamavano « scrivere classico ». Smarrito il sentimento dell'arte e della poesia, non rimase che un concetto prosaico di perfezione meccanica, la regolaritá e la correzione. Davano una importanza straordinaria alla lingua, alla grammatica, all'elocuzione, al periodo, alla composizione: e qui erano le colonne di Ercole, qui finiva la critica. Gli scrittori, giudicati secondo questi criteri, erano piú o meno lodati secondo che piú o meno si avvicinavano al modello. Si vantavano le commedie e le tragedie di quel tempo per la loro conformitá alle regole. E come un effetto bisognava ottenere sugli spettatori, e quella regolaritá ammiratissima era pur la piú noiosa cosa di questo mondo, cercavano l'effetto ne' mezzi piú grossolani e caricati, a cui sogliono ricorrere gli uomini mediocri. Le commedie erano buffonerie, le tragedie erano orrori, e tra le piú insopportabili era appunto la *Canace* dello Speroni. Una sola cosa mancava all'Italia, il genere eroico, e lo Speroni è tutto sconsolato di non trovarne l'esempio nel Petrarca. « Quasi nuovo alchimista, lungamente mi faticai per trovare l'eroico, il qual nome niuna guisa di rima dal Petrarca tessuta non è degna di appropriarsi ». Il Trissino era mal riuscito. L'*Orlando furioso* era fuori regola,

e gli si perdonava perché era « romanzo » e non poema. Il problema era di « trovare l'eroico », come diceva lo Speroni. Ciascun vede quanto Pietro Aretino entrasse innanzi, per ingegno critico, a tutti costoro.

Conforme a quei criteri era la pratica. Comenti al Boccaccio e al Petrarca infiniti. Molte traduzioni di classici, tra le quali il *Livio* del Nardi, la *Rettorica* e l'*Eneide* del Caro, le *Metamorfosi* dell'Anguillara, il *Tacito* del Davanzati. Grammatiche e rettoriche tutte ad uno stampo, dal Bembo al Buommattei, detto « messer Ripieno », anzi sino al Corticelli. Imitazioni, anzi contraffazioni classiche in uno stile artificiato, che tirava a sé anche i piú robusti ingegni, anche il Guicciardini. E le accademie, che moltiplicavano sotto i nomi piú strani, dove, finiti i baccanali, regnavano vuote cicalate e dispute grammaticali. Come contrapposto, non mancavano gli eccentrici, che cercavano fama per via opposta, come il Lando, che chiamava « imbecille » il Boccaccio e « animalaccio » Aristotile e solleticava l'attenzione pubblica co' suoi *Paradossi*.

Nella prima metá del secolo la libertá, anzi la licenza dello scrivere gittava in mezzo a quell'aspetto uniforme e pedantesco della letteratura la vivezza, la grazia, la mordacitá, la lubricitá, la personalitá dello scrittore. Dirimpetto al classico ci era l'avventuriere.

Ultimo di questi avventurieri fu Benvenuto Cellini, morto nel 1571. Natura ricchissima, geniale e incolta, compendia in sé l'italiano di quel tempo, non modificato dalla coltura. Ci è in lui del Michelangiolo e dell'Aretino insieme fusi, o piuttosto egli è l'elemento greggio, primitivo, popolano, da cui usciva ugualmente l'Aretino e Michelangiolo.

Artista geniale e coscienzioso, l'arte è il suo dio, la sua moralitá, la sua legge, il suo dritto. L'artista, secondo lui, è superiore alla legge, e « gli uomini, come Benvenuto, unici nella loro professione, non hanno ad essere obbligati alle leggi ». Cerca la sua ventura di corte in corte, armato di spada e di schioppetto, e si fa ragione con le sue armi e con la lingua, non meno mortale, che « fora e taglia ». Se incontra il suo

nemico, gli tira una stoccata; e se lo ammazza, suo danno, perché «li colpi non si dánno a patti». Se lo mettono prigione, gli pare uno scandalo e gli fanno uno «scellerato torto». È divoto come una pinzochera, e superstizioso come un brigante. Crede a' miracoli, a' diavoli, agl'incantesimi, e, quando ne ha bisogno, si ricorda di Dio e de' santi, e canta salmi e orazioni, e va in pellegrinaggio. Non ha ombra di senso morale, non discernimento del bene e del male, e spesso si vanta di delitti che non ha commessi. Bugiardo, millantatore, audace, sfacciato, pettegolo, dissoluto, soverchiatore e, sotto aria d'indipendenza, servitore di chi lo paga. È contentissimo di sé e non si tiene al di sotto di nessuno, salvo il «divinissimo» Michelangiolo. Potentissimo di forza e di vita interiore, questo cavaliere errante dettò egli medesimo la sua vita e si ritrasse con tutte queste belle qualitá, *sicurissimo di alzare a sé un monumento* di gloria. Queste qualitá vengon fuori con la spontaneitá della natura ed il brio della forza, in uno stile evidente e deciso, come il suo cesello.

Nella seconda metá del secolo questa vita ricca e licenziosa è compressa, e la personalitá scompare sotto il compasso dell'accademia e del concilio di Trento. Rimangono stizze, passioncelle, denuncie, calunnie, furori grammaticali, la parte piú grossolana e pedantesca di quella vita. In quel tempo l'Inghilterra avea il suo Shakespeare; Rabelais e Montaigne, pieni di reminiscenze italiane, preludevano al gran secolo; Cervantes scrivea il suo *Don Chisciotte* e Camoens le sue *Lusiadi*. E i nostri critici scrivevano gli *Avvertimenti grammaticali* e i *Dialoghi sull'amore platonico, Sulla rettorica, Sulla storia, Sulla vita attiva e contemplativa*, e cercavano e non trovavano il genere eroico.

II

Tra queste preoccupazioni e miserie venne in luce la *Gerusalemme liberata*.

L'Italia avea il suo poema eroico, non so che «simile» all'*Iliade* e all'*Eneide*, e i critici dovevano essere soddisfatti.

Il giovane Pellegrino annunziò la buona novella a suon di tromba, con l'entusiasmo dell'etá.

La *Gerusalemme* intoppava in un mondo non piú poetico, ma critico. Il sentimento dell'arte era esausto, l'ispirazione e la spontaneitá nel comporre e nel giudicare era guasta da ragionamenti fondati sopra concetti critici, generalmente ammessi e tenuti come vangelo. L'Ariosto si pose a scrivere come gli era dettato dentro, e non guardava altro. Il suo argomento divenne innanzi al suo genio un vero mondo, con la sua propria maniera di essere e con le sue regole. Il Tasso, come Dante, era giá critico prima di esser poeta: aveva giá innanzi a sé tutta una scuola poetica. Ciò che sta avanti a lui non è il suo argomento, ma certi fini, certe preoccupazioni, certi modelli, e Orazio e Aristotile, e Omero e Virgilio. A diciotto anni è giá una maraviglia di dotto, e conosce Platone e Aristotile, e sviluppa a maraviglia tesi di filosofia, di rettorica e di etica. Scrive il *Rinaldo*, e, come aveva imparato il « *simplex et unum* », studia all'unitá dell'azione e alla semplicitá della composizione, e ne chiede scusa al pubblico. Ma il pubblico, avvezzo alle larghe e magnifiche proporzioni dell'*Orlando* e dell'*Amadigi*, trova il pasto un po' magro e ne torce la bocca. Lasciò allora da parte il poema cavalleresco o, come dicevano, il « romanzo », e pensò di dare all'Italia quel poema eroico che tutti cercavano. Esitò sulla scelta dell'argomento: avea pronti quattro o cinque temi, e rimise l'elezione, dicesi, al duca Alfonso, suo mecenate. Insomma cominciò la *Gerusalemme*. Volle fare un poema « regolare », come dicevano, secondo le regole. L'argomento rispondeva a' tempi pel suo carattere religioso e cosmopolitico, e vi poteva senza sforzo introdurre un eroe estense, e, come l'Ariosto, far la sua corte al duca. Si die' una cura infinita delle proporzioni e delle distanze, per conservare l'unitá e la semplicitá della composizione. Guardò al verisimile, per dare al suo mondo un aspetto di naturale e di credibile. Introdusse un'azione seria, intorno a cui tutto convergesse, e fece del pio Goffredo un protagonista effettivo, un vero capo e re a uso moderno. Soppresse i cavalieri erranti, e cavò l'intreccio non dallo spirito

di avventura, ma dall'azione celeste e infernale, come in Omero. Umanizzò il soprannaturale, rendendolo spiegabile e quasi allegorico e come una semplice esterioritá degl'istinti e delle passioni. Nobilitò i caratteri, sopprimendo il volgare, il grottesco e il comico, e sonò la tromba dal primo all'ultimo verso. Tolse molta parte al caso e alla forza brutale, e molta ne die' all'ingegno, alla forza morale, alle scienze, come ne' suoi duelli e battaglie. Mirò a dare al suo racconto un'apparenza di storia e di realtá. Si consigliava spesso con i critici, e dava loro a leggere il poema canto per canto, e mutava e correggeva, docilissimo. Tra questi critici consultati era Speron Speroni.

Il Tasso voleva fare un poema seriamente eroico, animato da spirito religioso, possibilmente storico e prossimo al vero o verisimile, di un maraviglioso naturalmente spiegabile e di un congegno cosí coerente e semplice, che fosse vicino ad una logica perfezione. Questo era il suo ideale classico, che cercò di realizzare e che spiegò ne' suoi scritti sul poema eroico e sulla poesia, ne' quali mostrò che ne sapeva piú de' suoi avversari.

Il poema fu accolto con quello spirito che fu composto. Letto prima a bocconi, quando uscí tutto intero, scorretto e senza saputa dell'autore, si destò un vespaio. I critici lo combatterono con le sue armi. — Se volevate fare un poema religioso — diceva l'Antoniano, — dovevate darci un poema che potesse andar nelle mani anche delle monache. — Gli uomini pii, che allora davano il tuono, mostravano scandalo di quegli amori rappresentati con tanta voluttá, malgrado che il povero Tasso ne chiedesse perdono alla Musa « coronata di stelle fra' beati cori ». E per farli tacere, costruí un'allegoria postuma e particolareggiata, che fosse di passaporto a quei diletti profani. Come arte, il poema fu esaminato nella composizione, nella elocuzione, nella lingua e fino nella grammatica, che era la materia critica di quel tempo. Trovavano la composizione difettosa, soprattutto per l'episodio di Olindo e Sofronia, lasciati lí e dimenticati nel rimanente dell'azione. Parea loro che la vera e seria azione comprendesse pochi canti, e il resto fosse

un tessuto di episodi e avventure legate non necessariamente con quella. L'elocuzione giudicavano artificiata e pretensiosa, la lingua impura e impropria, e non abbastanza osservata la grammatica. Facevano continui confronti con l'*Eneide* e con l'*Iliade*, e disputavano sottilmente e futilmente sul genere eroico e sulle sue regole. Sorsero confronti stranissimi tra l'*Orlando* e la *Gerusalemme*, e chi facea primo l'Ariosto e chi il Tasso. La contesa occupò per qualche tempo l'oziosa Italia, e oscurò ancora piú il senso poetico, e non fe' dare un passo alla critica. Si rimase come in un pantano. Fra tanti opuscoli merita attenzione quello di un giovane chiamato a grandi destini: Galileo Galilei, che ne scrisse con un gran buon senso, con molto gusto e con un retto sentimento dell'arte.

L'accademia della Crusca ebbe molta parte in questa contesa. E si comprende. Mancava alla lingua del Tasso il sapore toscano, quel non so che schietto e natio, con una vivezza e una grazia che è un amore. Ma il Salviati rese pedantesca l'accusa, facendo il pedagogo e notando i punti e le virgole. L'esagerazione dell'accusa suscitò l'entusiasmo della difesa, e il libro fu piú noto e desiderato. Oggi, in tanto silenzio e indifferenza pubblica, un autore si terrebbe fortunato di svegliare tanta attenzione. Ma il Tasso ne venne malato del dispiacere, e, quasi fossero assalti personali, trattò i suoi critici come nemici. In veritá, il principal suo nemico era lui stesso. Si difendeva, ma con cattiva coscienza, perché, professando i medesimi princípi critici, sentiva in fondo di aver torto. E venne nell'infelice idea di rifare il suo poema e dare soddisfazione alla critica. Cosí uscí la *Gerusalemme conquistata*. Purgò la lingua, ubbidí alla grammatica. Le « armi » cessarono di essere « pietose » e non divennero « pie »; il « capitano » divenne il « cavalier sovrano »; il « gran sepolcro » sparve del tutto; e il sublime « io ti perdòn » fu trasformato nel prosaico « perdòn io ». Le correzioni sono quasi tutte infelici, di seconda mano, fatte a freddo. Non ci è piú il poeta, ci è il grammatico e il linguista, co' suoi terribili critici dirimpetto. Corresse anche l'elocuzione, rifiutò i lenocini, cercò una forma piú grave e solenne, che ti riesce fredda e insipida.

Peggior guasto nella composizione. Soppresse Olindo e Sofronia, e vi sostituí una fastidiosa rassegna militare. Cacciò via Rinaldo, come reminiscenza cavalleresca, e vi ficcò un Riccardo, nome storico delle crociate, divenuto un Achille, a cui die' un Patroclo in Ruperto. Trasformò Argante in Ettore, figliuolo del re, di Aladino divenuto Ducalto. Fe' di Solimano un Mezenzio, e lo regalò di un figliuolo, per imitare in sullá fine la leggenda virgiliana. Troncò le storie finali di Armida e di Erminia, mutata in Nicea. Anticipò la venuta degli egizi, e moltiplicò le azioni militari, per occupare il posto lasciato vuoto dagli episodi abbreviati o soppressi. E gli parve cosí di aver rafforzata l'unitá e la semplicitá dell'azione, resa piú coerente e logica la composizione, e dato al poema un colorito piú storico e reale. Ma non parve al pubblico, che non poté risolversi a dimenticare Armida, Rinaldo, Erminia, Sofronia, le sue piú care creazioni e piú popolari. E dimenticò piuttosto la *Gerusalemme conquistata*, che oggi nessuno piú legge.

La poetica del Tasso è, nelle sue basi essenziali, conforme a quella di Dante. Lo scopo della poesia è per lui il « vero condito in molli versi », come era per Dante il « vero sotto favoloso e ornato parlare ascoso ». Il concetto religioso è anche il medesimo: la lotta della passione con la ragione. Passione e ragione sono in Dante inferno e paradiso; e nel Tasso Dio e Lucifero, e i loro istrumenti in terra Armida e la celeste guida di Ubaldo e Carlo. L'intreccio è tutto fondato su questo antagonismo, divenuto il luogo comune de' poeti italiani. L'Armida del Tasso è l'Angelica del Boiardo e dell'Ariosto, salvo che il Boiardo affoga il concetto nella immensitá della sua tela, e l'Ariosto se ne ride saporitamente, dove il Tasso ne fa il centro del suo racconto. Questo, che i critici chiamavano un « episodio », era il concetto sostanziale del poema. Omero canta l'ira di Achille, cioè canta non la ragione, ma la passione, nella quale si manifesta la vita energicamente. Le sue divinitá sono esseri appassionati: Giove stesso non è la ragione, ma la necessitá delle cose, il fato. Virgilio s'accosta al concetto cristiano, togliendo il pio Enea agli abbracciamenti di Didone.

Pure, poeticamente, ciò che desta il maggiore interesse non è il pio Enea, ma l'abbandonata Didone. Nella leggenda cristiana il paradiso perduto e il peccato di Adamo sono argomenti epici, ne' quali erompe la vita nella violenza de' suoi istinti e delle sue forze. Nella passione e morte di Cristo l'interesse poetico giunge al suo piú alto effetto tragico, perché è il martirio della veritá. In Dante questo concetto, preso nella sua logica perfezione, produce l'astrazione del paradiso e l'intrusione dell'allegoria; come nel Tasso produce l'astrazione del Goffredo. Si confondeva il vero poetico, che è nella rappresentazione della vita, col vero teologico o filosofico, che è un'astrazione mentale o intellettuale della vita. L'Ariosto se la cava benissimo, perché canta la follia di Orlando; e, quando viene la volta della ragione, volge il fatto a una soluzione comica e piccante, mandando Astolfo a pescarla nel regno della luna. Il Tasso vuol restaurare il concetto nella sua serietá, e, mirando a quella perfezione mentale, gli esce l'infelice costruzione del Goffredo e la fredda allegoria della « donna celeste ».

Non è meno errato il suo concetto della vita epica. Ciò che lo preoccupa è la veritá storica, il verisimile o il nesso logico, e una certa dignitá uguale e sostenuta. E non vede che questo è l'esterno tessuto della vita o il meccanismo, il semplice materiale con appena la sua ossatura e il suo ordine logico. Il suo occhio critico non va al di lá, e, quando il poeta morí e sopravvisse il critico, esagerando questi concetti astratti e superficiali, guastò miserabilmente il suo lavoro, e ci die', nella *Gerusalemme conquistata*, di quella ricca vita il solo scheletro, il quale, perché meglio congegnato e meccanizzato, gli parve cosa piú perfetta.

Ma il Tasso, come Dante, era poeta ed aveva una vera ispirazione. E la spontaneitá del poeta supplí in gran parte agli artifíci del critico.

Torquato Tasso, educato in Napoli da' gesuiti, vivuto nella sua prima gioventú a Roma, dove spiravano giá le aure del concilio di Trento, era un sincero credente, ed era insieme fantastico, cavalleresco, sentimentale, penetrato ed imbevuto di tutti

gli elementi della coltura italiana. Pugnavano in lui due uomini: il pagano e il cattolico, l'Ariosto e il concilio di Trento. Mortagli la madre che era ancor giovinetto, lontano il padre, insidiato da' parenti, confiscati i beni, tra' piú acuti bisogni della vita, non dimentica mai di essere un gentiluomo. Serve in corte, e si sente libero; vive tra' vizi e le bassezze, e rimane onesto; domanda pietá con la testa alta e con aria d'uomo superiore e in nome de' princípi piú elevati della dignitá umana.

Ha una certa somiglianza col Petrarca. Tutti e due furono i poeti della transizione, gl'illustri malati che sentivano nel loro petto lo strazio di due mondi che non poterono conciliare. La musa della transizione è la malinconia. Ma la malinconia del Petrarca era superficiale: rimaneva nella immaginazione, non penetrò nella vita. Era una malinconia non priva di dolcezza, che si effondeva e si calmava negli studi, e lo tenne contemplativo e tranquillo fino alla piú tarda etá. La malinconia del Tasso è piú profonda: lo strazio non è solo nella sua immaginazione, ma nel suo cuore, e penetra in tutta la vita. Sensitivo, impressionabile, tenero, lacrimoso. Prende sul serio tutte le sue idee, religiose, filosofiche, morali, poetiche, e vi conforma il suo essere. Entusiasta sino all'allucinazione, perde la misura del reale e spazia nel mondo della sua intelligenza, dove lo tiene alto sull'umanitá l'elevatezza e l'onestá dell'animo. Gli manca quel fiuto degli uomini e quel senso pratico della vita, che abbonda a' mediocri. La sua immaginazione è in continuo travaglio, e gli corona e trasforma la vita non solo come poeta, ma come uomo. Immaginatevelo nell'Italia del Cinquecento e in una di quelle corti, e presentirete la tragedia. All'abbandono, alla confidenza, all'espansione della prima giovinezza succede tutto il corteggio del disinganno, la diffidenza, il concentramento, la malinconia, l'umor nero e l'allucinazione: stato fluttuante tra la sanitá e la pazzia, e che poté far credere, non che ad altri, ma a lui stesso di non avere intero il senno. In luogo di medici e di medicine gli era bisogno un ritiro tranquillo, co' suoi libri, e vicina una madre o una sorella o amici resi intelligenti dall'affetto. Invece ebbe il carcere e la sterile compassione

degli uomini, lui supplicante invano a tutt'i principi d'Italia. Libero, trovò una sorella ed un amico, che, se valsero a raddolcire, non poterono sanare un'immaginazione da tanto tempo disordinata. E, quando ebbe un primo riso della fortuna, il giorno della sua incoronazione fu il giorno della sua morte.

Guardate in viso il Petrarca e il Tasso. Tutti e due hanno la faccia assorta e distratta, gli occhi gittati nello spazio e senza sguardo, perché mirano al di dentro. Ma il Petrarca ha la faccia idillica e riposata di uomo che ha giá pensato ed è soddisfatto del suo pensiero; il Tasso ha la faccia elegiaca e torbida di uomo che cerca e non trova. E nell'uno e nell'altro non vedi i lineamenti accentuati ed energici della faccia dantesca.

Manca al Tasso, come al Petrarca, la forza, con la sua calma olimpica e con la sua risoluta volontá. È un carattere lirico: non è un carattere eroico. E, come il Petrarca, è natura subbiettiva, che crea di se stesso il suo universo.

Se fosse nato nel medio evo, sarebbe stato un santo. Nato fra quello scetticismo ipocrita e quella coltura contraddittoria, vive tra scrupoli e dubbi, e non sa diffinire egli medesimo se gli è un eretico o un cattolico, piú crudele inquisitore di sé che il tribunale dell'Inquisizione. Cominciò molto vicino all'Ariosto col suo *Rinaldo*. E gli parve che non se ne fosse discostato abbastanza con la sua *Gerusalemme liberata*. Scrupoli critici e religiosi lo condussero alla *Gerusalemme conquistata*, ch'egli chiamava la « vera Gerusalemme », la « Gerusalemme celeste ». E, non parsogli ancora abbastanza, scrisse le *Sette giornate della creazione*.

Se in Italia ci fosse stato un serio movimento e rinnovamento religioso, la *Gerusalemme* sarebbe stato il poema di questo nuovo mondo, animato da quello stesso spirito che senti nella *Messiade* o nel *Paradiso perduto*. Ma il movimento era superficiale e formale, prodotto da interessi e sentimenti politici piú che da sincere convinzioni. E tale si rivela nella *Gerusalemme liberata*.

Il Tasso non era un pensatore originale, né gittò mai uno sguardo libero su' formidabili problemi della vita. Fu un dotto e un erudito come pochi ce n'erano allora, non un pensatore.

Il suo mondo religioso ha de' lineamenti fissi e giá trovati, non prodotti dal suo cervello. La sua critica e la sua filosofia è cosa imparata, ben capita, ben esposta, discorsa con argomenti e forme proprie; ma non è cosa scrutata nelle sue fonti e nelle sue basi, dove logori una parte del suo cervello. Ignora Copernico e sembra estraneo a tutto quel gran movimento d'idee, che allora rinnovava la faccia di Europa e allettava in pericolose meditazioni i piú nobili intelletti d'Italia. Innanzi al suo spirito ci stanno certe colonne d'Ercole, che gli vietano andare innanzi; e, quando involontariamente spinge oltre lo sguardo, rimane atterrito e si confessa al padre inquisitore, come avesse gustato del frutto proibito. La sua religione è un fatto esteriore al suo spirito, un complesso di dottrine da credere e non da esaminare, e un complesso di forme da osservare. Nel suo spirito ci è una coltura letteraria e filosofica indipendente da ogni influenza religiosa, Aristotile e Platone, Omero e Virgilio, il Petrarca e l'Ariosto, e piú tardi anche Dante. Nel suo carattere ci è una lealtá e alterezza di gentiluomo, che ricorda tipi cavallereschi anziché evangelici. Nella sua vita ci è una poesia martire della realtá: vita ideale nell'amore, nella religione, nella scienza, nella condotta; riuscita a un lungo martirio, coronato da morte precoce. Fu una delle piú nobili incarnazioni dello spirito italiano: materia alta di poesia, che attende chi la sciolga dal marmo dove Goethe l'ha incastrata, e rifaccia uomo la statua.

Che cosa è dunque la religione nella *Gerusalemme?* È una religione alla italiana, dommatica, storica e formale: ci è la lettera, non ci è lo spirito. I suoi cristiani credono, si confessano, pregano, fanno processioni: questa è la vernice; quale è il fondo? È un mondo cavalleresco, fantastico, romanzesco e voluttuoso, che sente la messa e si fa la croce. La religione è l'accessorio di questa vita: non ne è lo spirito, come in Milton o in Klopstok. La vita è, nella sua base, quale si era andata formando dal Boccaccio in qua, col suo ideale tra il fantastico e l'idillico, aggiuntavi ora un'apparenza di serietá, di realtá e di religione.

Il tipo dell'eroe cristiano è Goffredo, carattere astratto, rigido, esterno e tutto di un pezzo. Ciò che è in lui di piú intimo è il suo sogno, che è pure imitazione pagana, reminiscenza del sogno di Scipione. Il concetto religioso è manifestato in Armida, la concupiscenza o il senso, e in Ubaldo, voce della « donna celeste » o della ragione. Ma « la ragione parla e il senso morde », come dice il Petrarca, e l'interesse poetico è tutto intorno ad Armida. La ragione usa una rettorica piú pagana che cristiana, e mostra aver pratica piú con Seneca e con Virgilio che con la Bibbia: il fonte della sua morale non è il paradiso, ma la gloria. La ragione parla, e Armida opera, circondata di artifici e di allettamenti. E l'autore qui si trova nel campo suo, e s'immerge in fantasie ariostesche, profane, idilliche, che crede trasformate in poesia religiosa perché in ultimo vi appicca la verga aurea immortale di Ubaldo e la sua rettorica. Rinaldo, il convertito, non ha una chiara personalitá, perché quello che è e quello che diviene non si sviluppa nella sua coscienza, e non par quasi opera sua, ma influsso di potenze malefiche e benefiche, le quali se lo contendono. Il dramma è tutto esterno e rimane d'assai inferiore alla confessione di Dante, penetrata da spirito religioso. Quanto al rimanente, Rinaldo è una reminiscenza del Rinaldo o Orlando ariostesco, in proporzioni ridotte; come Argante è una reminiscenza di Rodomonte, con faccia piú seria. Piú tardi Rinaldo, trasformato in Riccardo, divenne una reminiscenza di Achille; Sveno, mutato in Ruperto, fu reminiscenza di Patroclo; e Solimano divenne Mezenzio, e Argante Ettore. Reminiscenze cavalleresche, reminiscenze classiche: piú vivaci e fresche le prime, come piú vicine e ancora sonanti nello spirito italiano.

Il Tasso sentiva confusamente che il poema non gli era venuto cosí conforme al suo tipo religioso, com'egli aveva in mente. E nella *Gerusalemme conquistata* cercò supplirvi. Ma cosa fece? Accentuò qualche allegoria, diluí il sogno di Goffredo, appiccò al bel viaggio al di lá dell'oceano, sola ispirazione moderna e degna di Camoens, un viaggio sotterraneo assai stentato di concetto e di forma, e vi aggiunse una storia anteriore

delle crociate, dipinta nella tenda di Goffredo. Rese il poema piú pesante, ma non piú religioso, perché la religione non è nel dogma, non nella storia e non nelle forme, ma nello spirito. E lo spirito religioso, come qualunque fenomeno della vita interiore, non è cosa che si possa mettere per forza di volontá.

Volea fare anche un poema serio. Ma la sua serietá è negativa e meccanica, perché da una parte consiste nel risecare dalla vita ariostesca ogni elemento plebeo e comico, e dall'altra in un ordito piú logico e piú semplice, secondo il modello classico. E sente pure di non esservi riuscito, e nella *Gerusalemme* rifatta usa colori ancora piú oscuri, e cerca un meccanismo piú perfetto. Gitta tutt'i personaggi nello stesso stampo, e, per far seria la vita, la fa monotona e povera. Cerca una serietá della vita in tempi di transizione, oscillanti fra tendenze contraddittorie, senza scopo e senza dignitá. Cerca l'eroico, quando mancavano le due prime condizioni di ogni vera grandezza: la semplicitá e la spontaneitá. La sua serietá è come la sua religione, superficiale e letteraria.

E voleva soprattutto dare al suo poema un aspetto di credibilitá e di realtá. Sceglie i suoi elementi dalla storia, cerca esattezza di nomi e di luoghi, guarda ad una connessione verisimile d'intreccio, e, come uno scultore, ingrandisce i suoi personaggi con tale uguaglianza di proporzioni, che sembrano tolti dal vero. Chiude in limiti ragionevoli i miracoli della forza fisica; né la forza e il coraggio sono i soli fattori del suo mondo, ma anche l'esperienza, la saggezza, l'abilitá e la destrezza. Rifacendo la *Gerusalemme*, accentuò ancora questa sua intenzione, cercando maggiore esattezza storica e geografica. Nelle sue tendenze critiche e artistiche si vede giá un'anticipazione di quella scuola storica e realista che si sviluppò piú tardi. Ma sono tendenze intellettuali, cioè puramente critiche, in contraddizione con lo stato ancora fantastico dello spirito italiano e con la sua natura romanzesca e subbiettiva. Gli manca la forza di trasferirsi fuori di sé, non ha il divino obblio dell'Ariosto, non attinge la storia nel suo spirito e nella sua vita interiore: attinge appena il suo aspetto materiale e superficiale. Ciò che vive al

di sotto è lui stesso: cerca l'epico, e trova il lirico; cerca il vero o il reale, e genera il fantastico; cerca la storia, e s'incontra con la sua anima.

La *Gerusalemme conquistata*, di aspetto piú regolare e di un meccanismo piú severo, è un ultimo sforzo per effettuare un mondo poetico dal quale egli sentiva esser rimasto molto lontano nella prima *Gerusalemme*. La base di questo mondo dovea essere la serietá di una vita presa dal vero, còlta nella sua realtá storica e animata da spirito religioso. Rimase in lui un mondo puramente intenzionale, un presentimento di una nuova poesia, uno scheletro che, rimpolpato e colorito e animato da vita interiore, si chiamerá un giorno *I promessi sposi.*

Come in Dante, cosí nel Tasso questo mondo intenzionale penetrato in un fondo estraneo vi rimane appiccaticcio. Ci è qui come nel Petrarca un mondo non riconciliato di elementi vecchi e nuovi, gli uni che si trasformano, gli altri ancora in formazione. Il di fuori è assai ben congegnato e concorde; ma è una concordia meccanica e intellettuale, condotta a perfezione nella seconda *Gerusalemme*. Sotto a quel meccanismo senti il disorganismo, un principio di vita molto attivo nelle parti, che non giunge a formare una totalitá armonica. Il fenomeno è stato avvertito da' critici, a' quali è parso che l'interesse sia maggiore negli episodi che nell'insieme; e questi episodi, Olindo e Sofronia, Rinaldo e Armida, Clorinda ed Erminia sono i soli rimasti vivi nel popolo, giudice inappellabile di poesia. Ma ciò che si chiama « episodio » è al contrario il fondo stesso del racconto, la sua sostanza poetica; perché il poema, sotto una vernice religiosa e storica, è nella sua essenza un mondo romanzesco e fantastico, conforme alla natura dello scrittore e del tempo.

Il fantastico è per lungo tempo la condizione di un popolo che non ha l'intelligenza e la pratica della vita terrestre e non la prende sul serio. La vita di quelle plebi superstiziose e di quelle borghesie oziose e gaudenti era il romanzo, il maraviglioso delle avventure, prodotte da combinazioni straordinarie di casi o da forze soprannaturali. Il Tasso stesso era di un

carattere romanzesco, insciente e abborrente delle necessitá della vita pratica. Il suo viaggio per gli Abruzzi in veste da contadino, e il suo presentarsi alla sorella non conosciuto, e la scena tenera che ne fu effetto, è tutto un romanzo. Aggiungi le impressioni letterarie che gli venivano dalla lettura dell'Ariosto e dell'*Amadigi*, e la gran voga de' romanzi e il favore del pubblico; e ci spiegheremo come la prima cosa che usci dal suo cervello fu il *Rinaldo*, e come questo mondo romanzesco si conserva invitto attraverso le sue velleitá religiose, storiche e classiche.

L'intreccio fondamentale del poema è un romanzo fantastico a modo ariostesco: un'Angelica che fa perdere il senno a Orlando, e un Astolfo che fa un viaggio fantastico per ricuperarglielo. Hai Armida che innamora Rinaldo, e Ubaldo che attraversa l'Oceano per guarirlo con lo specchio della ragione. Angelica e Armida sono maghe tutt'e due, e istrumenti di potenze infernali; ma sono donne innanzi tutto, e la loro piú pericolosa magia sono i vezzi e le lusinghe. Come Angelica, cosí Armida si tira appresso i guerrieri cristiani e li tien lontani dal campo; né vi manca l'altro mezzo ariostesco, la Discordia, che produce la morte di Gernando, l'esilio volontario di Rinaldo e la cattivitá di Argillano. Da queste cause, le quali non sono altro che le passioni sciolte da ogni freno di ragione e svegliate da vane apparenze, escono le infinite avventure dell'Ariosto e le poche del Tasso, annodate intorno alla principale: Armida e Rinaldo. La selva incantata, che ricorda la selva dantesca, è la selva degli errori e delle passioni o delle vane apparenze, né i cristiani possono entrare in Gerusalemme se non disfacciano quegl'incanti, cioè a dire se non si purghino delle passioni. Questo è il concetto allegorico di Dante, divenuto tradizionale nella nostra poesia, smarrito alquanto nel pelago di avventure del Boiardo e dell'Ariosto, e ripescato dal Tasso con un'apparenza di serietá che non giunge a cancellare l'impronta ariostesca, cioè quel carattere romanzesco che gli avevano dato il Boiardo e l'Ariosto. Intorno a questo centro fantastico moltiplicano duelli e battaglie:

materia tanto piú popolare, quanto meno in un popolo è sviluppato un serio senso militare. Il popolo italiano era il meno battagliero di Europa, e si pasceva di battaglie immaginarie. Vanamente cerchiamo in questo mondo fantastico un senso storico e reale, ancoraché il poeta vi si adoperi. Mancano i sentimenti piú cari della vita. Non ci è la donna, non la famiglia, non l'amico, non la patria, non il raccoglimento religioso, nessuna immagine di una vita seria e semplice. Gildippe e Odoardo riescono una freddura. La « pietá » di Goffredo e la « saviezza » di Raimondo sono epiteti. L'amicizia di Sveno e Rinaldo è nelle parole. Unica corda è l'amore, e spesso riesce artificiato e rettorico, com'è ne' lamenti di Tancredi e di Armida, ed anche in Erminia con quelle sue battaglie tra l'onore e l'amore. Nessuna cosa vale tanto a mostrare il fondo frivolo e scarso della vita italiana quanto questi sforzi impotenti del Tasso a raggiungere una serietá, alla quale pur mirava. Volere o non volere, rimane ariostesco, e di gran lunga inferiore a quell'esempio. Gli manca la naturalezza, la semplicitá, la vena, la facilitá e il brio dell'Ariosto: tutte le grandi qualitá della forza. Quella vita romanzesca, cosí ricca di situazioni e di gradazioni, cosí piena di movimenti e di armonie, con una obbiettivitá e una chiarezza che sforza il tuo buon senso e ti tira seco come sotto l'influsso di una malia, se ne è ita per sempre.

Su quel fondo romanzesco il Tasso edifica un nuovo mondo poetico; e qui è la sua creazione, qui sviluppa le sue grandi qualitá. È un mondo lirico, subbiettivo e musicale, riflesso della sua anima petrarchesca; e, per dirlo in una parola, è un mondo sentimentale.

È un sentimento idillico ed elegiaco, che trova nella natura e nell'uomo le note piú soavi e piú delicate. Giá questo sentimento si era sviluppato al primo apparire del Risorgimento nel Poliziano e nel Pontano; deviato e sperduto fra tanto incalzare di novelle, di commedie e di romanzi. L'idillio era il riposo di una societá stanca, la quale, mancata ogni serietá di vita pubblica e privata, si rifuggiva ne' campi, come l'uomo stanco cercava pace nei conventi. Sopravvennero le agitazioni

e i disordini dell'invasione straniera; e, quando fine della lotta fu un'Italia papale e spagnuola, perduta ogni libertá di pensiero e di azione, e mancato ogni alto scopo della vita, l'idillio ricomparve con piú forza e divenne l'espressione piú accentuata della decadenza italiana. Solo esso è forma vivente fra tante forme puramente letterarie.

L'idillio italiano non è imitazione, ma è creazione originale dello spirito. Giá si annunzia nel Petrarca quale si afferma nel Tasso: un dolce fantasticare tra' mille suoni della natura. L'anima ritirata in sé è malinconica e disposta alla tenerezza, e senti la sua presenza e il suo accento in quel fantasticare. La natura diviene musicale, acquista una sensibilitá, manda fuori con le sue immagini mormorii e suoni, voci della vita interiore. Prevale nell'uomo la parte femminile: la grazia, la dolcezza, la pietá, la tenerezza, la sensibilitá, la voluttá e la lacrima; tutto quel complesso di amabili qualitá che dicesi il « sentimentale ». I popoli, come gl'individui, nel pendio della loro decadenza diventano nervosi, vaporosi, sentimentali. Non è un sentimento che venga dalle cose, ciò che è proprio della sanitá; ma è un sentimento che viene dalla loro anima troppo sensitiva e lacrimosa. Manca la forza epica di attingere la realtá in se stessa, e questa vita femminile è un tessuto di tenere o dolci illusioni, nelle quali l'anima effonde la sua sensibilitá. Il sentimentale è perciò essenzialmente lirico e subbiettivo. Come il lavoro è tutto al di dentro, ci si sente l'opera dello spirito: non so che manifatturato; la cosa non còlta nella naturalezza e semplicitá della sua esistenza, ma divenuta un fantasma e un concetto dello spirito.

Il Tasso cerca l'eroico, il serio, il reale, lo storico, il religioso, il classico, e si logora in questi tentativi fino all'ultima etá. Sarebbe riuscito un Trissino; ma la natura lo aveva fatto un poeta, il poeta inconscio d'un mondo lirico e sentimentale, che succedeva al mondo ariostesco. A quest'ufficio ha tutte le qualitá di poeta e di uomo. L'uomo è fantastico, appassionato, malinconico, di una perfetta sinceritá e buona fede. Il poeta è tutto musica e spirito, concettoso insieme e sentimentale. La

sua immaginazione non è chiusa in sé, come in un ultimo termine, a quel modo che dal Boccaccio all'Ariosto si rivela nella poesia; ma è penetrata di languori, di lamenti, di concetti e di sospiri, e va diritto al cuore. L'Ariosto dice:

> In sí dolci atti, in sí dolci lamenti,
> che parea ad ascoltar fermare i venti.

Il sentimento, appena annunziato, si scioglie in una immagine fantastica. Il Tasso dice:

> In queste voci languide risuona
> un non so che di flebile e soave,
> ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
> e gli occhi a lagrimar gl'invoglia e sforza.

Nella forma ariostesca ci è una virtú espansiva, che rimane superiore all'emozione e cerca il suo riposo non nel particolare, ma nell'insieme: qualitá della forza. Nella forma del Tasso ci è l'impressionabilitá, che turba l'equilibrio e la serenitá della mente e la trattiene intorno alla sua emozione: l'immagine si liquefá e diviene un «non so che»; annunzio dell'immagine che cessa e dell'emozione che soverchia:

> E un non so che confuso instilla al core
> di pietá, di spavento e di dolore.

Anche tra' furori delle battaglie la nota prevalente è l'elegiaca, come nella ottava:

> Giace il cavallo al suo signore appresso.

Ne' casi di morte gli riesce meglio l'elegiaco che l'eroico. Aladino, che cadendo morde la terra ove regnò, è grottesco. Solimano, che

> gemito non spande,
> né atto fa se non altero e grande,

ti offre un'immagine indistinta. Argante muore come Capaneo; ma la forma è concettosa e insieme vaga, e quelle voci e que' moti «superbi, formidabili, feroci» non ti dánno niente di percettibile avanti all'immaginazione. L'idea in queste forme rimane intellettuale: non diviene arte. Al contrario, precise, anzi

pittoresche, sono le immagini di Dudone, di Lesbino, de' figli di Latino, di Gildippe ed Odoardo, dove le note caratteristiche sono la grazia e la dolcezza. Cosí è pure nella morte di Clorinda: ispirazione petrarchesca con qualche reminiscenza di Dante. Clorinda è Beatrice nel punto che parea dire: — «Io sono in pace»; — ma è una Beatrice spogliata de' terrori e degli splendori della sua divinitá. Il sole non si oscura, la terra non trema, e gli angioli non scendono come pioggia di manna. La religione del Tasso è timida: ci è innanzi a lui il ghigno del secolo, mal dissimulato sotto l'occhio dell'inquisitore. L'elemento religioso era ammesso come macchina poetica, a quel modo che la mitologia: tale è l'angiolo di Tortosa e Plutone, messi insieme. È una macchina insipida in tutt'i nostri epici, perché convenzionale e non meditata nelle sue profonditá. Gli angioli del Tasso sono luoghi comuni, e il suo Plutone, se guadagna come scultura, è superficialissimo come spirito e parla come un maestro di rettorica. La parte attiva e interessante è affidata alla magia, ancora in voga a quel tempo, dalla quale il Tasso trae tutto il suo maraviglioso. La morte di Clorinda non è una trasfigurazione, come quella di Beatrice, e si accosta al carattere elegiaco e malinconico di quella di Laura, nel cui bel volto «morte bella parea». Qui tutto è preciso e percettibile; il plastico è fuso col sentimentale, il riposo idillico col patetico; e l'effetto è un raccoglimento muto e solenne di una pietá senz'accento, come suona in questa immagine, nel suo fantastico cosí umana e vera e semplice, perché rispondente alle reali impressioni e parvenze di un'anima addolorata:

in lei converso
sembra per la pietate il cielo e il sole.

La stessa ispirazione petrarchesca è nelle ultime parole di Sofronia:

Mira il ciel com'è bello, e mira il sole
che a sé par che n'inviti e ne console.

Movimento lirico, che ricorda immagini simili di Dante e del Petrarca, accompagnate nel Tasso da un tono alquanto pedantesco,

quando vuol darvi uno sviluppo puramente dottrinale e religioso, come nelle prime parole di Sofronia, che hanno aria di una riprensione amorevole fatta da un confessore a un condannato a morte, o nelle parole di Piero a Tancredi, che hanno aria di predica. La sua anima candida e nobile la senti piú nelle sue imitazioni petrarchesche e platoniche che in ciò che tira dal fondo dottrinale e tradizionale religioso. Sofronia, che fa una lezione a Olindo, ricorda Beatrice che ne fa una simile, e piú aspra, a Dante: ma Beatrice è nel suo carattere, è tutta l'epopea di quel secolo, ci è in lei la santa, la donna ed anche il dottore di teologia; Sofronia è rigida, tutta di un pezzo, costruzione artificiale e solitaria in un mondo dissonante, perciò appunto esagerata nelle sue tinte religiose, a cominciare da quella « vergine di giá matura verginitá » per finire in quel bruttissimo:

> ... ella non schiva,
> poi che seco non muor, che seco viva.

In questa eroina, martire della fede, non ci è la santa con le sue estasi e i suoi ardori oltremondani, e non ci penetra il femminile con la sua grazia e amabilitá. È uscita dal cervello concetto cristiano con reminiscenze pagane e platoniche. Colui che l'ha concepita pensava a Eurialo e Niso, a Beatrice e a Laura. La creatura è rimasta nel suo intelletto, e non ha avuto la forza di penetrare nella sua coscienza e nella sua immaginazione cosí com'era, nel suo immediato. Il che avviene quando la coscienza e l'immaginazione sono giá preoccupate e non conservano nella loro verginitá le concezioni dell'intelletto. Se è vero che, concependo Sofronia, il Tasso pensasse a Eleonora, è una ragione di piú che ci spiega l'artificio e la durezza di questa costruzione. Perciò Sofronia è la meno viva e la meno interessante fra le donne del Tasso, e non è stata mai popolare. Ma Sofronia è umanizzata da Olindo, il femminile, in un episodio dove l'uomo è Sofronia: Olindo diviene eroe per amore, come altri diviene eroe per paura. Il suo carattere non è la forza: qualitá estranea al tempo ed al Tasso, e che senti cosí bene in quel sublime: « *Me me, adsum qui feci, in me convertite ferrum* »,

imitato qui a rovescio e rettoricamente. Il carattere di questo timido amante, « o mal visto, o mal noto, o mal gradito », presentato a' lettori in una forma artificiosa e sottile, è l'eco del Tasso, un'anticipazione del Tancredi, la stampa di quel tempo e di quel poeta, un elegiaco spinto sino al gemebondo, un idillico spinto sino al voluttuoso. Il vero eroe del poema è Tancredi, che è il Tasso stesso miniato: personaggio lirico e subbiettivo, dove penetra il soffio di tempi piú moderni, come in Amleto. Tancredi è gentiluomo, cioè cavalleresco nel senso piú delicato e nobile, gagliardo e destro piú che gigantesco di corpo, malinconico, assorto, flebile, amabile, consacrato da un amore infelice. La sua Clorinda è una Camilla battezzata: tradizione virgiliana, che al momento della morte si rivela dantesca e petrarchesca. Carattere muto, diviene intelligibile e umano in morte, come Beatrice e Laura. La sua apparizione a Tancredi ricorda quella di Laura, ed è una delle piú felici imitazioni. La formazione poetica della donna non fa in Clorinda alcun passo: rimane reminiscenza petrarchesca. E se vuoi trovare l'ideale femminile compiutamente realizzato nella vita in quel suo complesso di amabili qualitá, déi cercarlo non nella donna, ma nel-l'uomo: nel Petrarca e nel Tasso, caratteri femminili nel senso piú elevato, e in questa simpatica e immortale creatura del Tasso, il Tancredi. Si è detto che l'uomo nella sua decadenza tenda al femminile, diventi nervoso, impressionabile, malinconico. Il simile è de' popoli. E lo spirito italiano fa la sua ultima apparizione poetica tra' languori e i lamenti dell'idillio e dell'elegia, divenuto sensitivo e delicato e musicale. Il sentimento è il genio del Tasso, che gli fa rompere la superficie ariostesca e gli fa cavare di lá dentro i primi suoni dell'anima. L'uomo non è piú al di fuori: si ripiega, si raccoglie. Lo stesso Argante è colpito da questo sublime raccoglimento innanzi alla caduta di Gerusalemme, come il poeta innanzi alle rovine di Cartagine, o quando nell'immensitá dell'oceano concepisce e comprende Colombo. Qui è l'originalitá e la creazione del gran poeta, che sorprende Solimano nelle sue lacrime e Tancredi nella sua vanagloria. Vita intima, della quale dopo Dante e il Petrarca si era perduta la memoria.

Con l'elegiaco si accompagna l'idillico. L'immagine sua piú pura e ideale è l'innamorata Erminia, che acqueta le cure e le smanie nel riposo della vita campestre. Quella scena è tra le piú interessanti della poesia italiana. Erminia è comica nel suo atteggiamento eroico, e fredda e accademica nelle sue discussioni tra l'onore e l'amore; ma, quando si abbandona all'amore, si rivelano in lei di bei movimenti lirici, come:

Oh belle agli occhi miei tende latine!

Nella sua anima ci è l'impronta malinconica e pensosa del Tasso: una certa dolcezza e delicatezza di fibra, che la tien lontana dalla disperazione e la dispone alla pace e alla solitudine campestre, della quale un pastore gli fa un quadro tra' piú finiti della nostra poesia. Erminia, errante pe' campi con le sue pecorelle, tutta sola in compagnia del suo amore, pensosa e fantastica e lacrimosa, espande le sue pene con una dolcezza musicale, il cui segreto è meno nelle immagini che nel numero. Trovi reminiscenze petrarchesche e luoghi comuni in una musica nuova, piena di misteri o di « non so che » nella sua melodia. Un traduttore può rendere il senso, ma non la musica di quelle ottave. L'anima del poeta non è nelle cose, ma nel loro suono, a cui è sacrificata alcuna volta la proprietá, la precisione, la sobrietá, tutte le altre qualitá dello stile, che rendono ammirabile il Petrarca, suo ispiratore: pur non te ne avvedi sotto la malia di quell'onda musicale, che non è un artifizio esteriore e meccanico, ma è il « non so che » del sentimento, che viene dall'anima e va all'anima.

L'idillico non è in questa o quella scena, ma è la sostanza del poema, il suo significato. La base ideale del poema è il trionfo della virtú sul piacere o della ragione sulle passioni. Un lato di questa base rimane intellettuale e allegorico, e si risolve poeticamente in esortazioni paterne, come:

Signor, non sotto l'ombra in piaggia molle,
tra fonti e fior, tra ninfe e tra sirene,
ma in cima all'erto e faticoso colle
della virtú riposto è il nostro bene.

Contrapposto alla virtú è il piacere, e qui si sviluppano tutte le facoltá idilliche del poeta. In Erminia l'idea idillica è la pace della vita campestre, farmaco del dolore vòlto in dolce melanconia. Qui l'idea idillica è il piacere della bella natura spinto sino alla voluttá e alla mollezza, come ozio di anima e contrapposto alla virtú e alla gloria: ciò che il poeta chiude nel motto « quel che piace, ei lice », traduzione del dantesco « libito fe' licito ». Questa idea è sviluppata nel canto della ninfa e nel canto dell'uccello, che sono due veri innì al Piacere:

Solo chi segue ciò che piace è saggio.

Il primo canto è di una esecuzione cosí perfetta per naturalezza e semplicitá, che soggioga anche il severo Galilei e gli fa dire che qui il Tasso si accosta alla divinitá dell'Ariosto. L'altro canto è fondato su questo concetto maneggiato cosí spesso da Lorenzo e dal Poliziano: « Amiamo, ché la vita è breve ». L'immagine è anche imitata dal Poliziano: è la descrizione della rosa, fatta pure dall'Ariosto; ma, dove nel Poliziano c'è il puro sentimento della bellezza, qui si sviluppa un elemento sentimentale o elegiaco: l'impressione non è la bellezza della rosa, ma la sua breve vita, e ne nasce un canto immortale, penetrato di piacere e di dolore, il cui complesso è una voluttá resa piú intensa da immagini tenere, fatti la morte e il dolore istrumenti del piacere e dell'amore. Il protagonista di questo mondo idillico è Armida; anzi questo mondo è il suo prodotto, perché essa è la maga del piacere, che gli dá vita. Armida e Rinaldo ricordano Alcina e Ruggiero, e il concetto stesso del guerriero tenuto negli ozi lontano dalla guerra risale ad Achille in Sciro, come l'idea dell'amore sensuale che trasforma gli uomini in bestie è giá tutta intera nella maga Circe. Di questa lotta tra il piacere e la virtú si trovano vestigi poetici in tutte le nazioni. Il Tasso, con un senso di poesia profondo, ha fatto di Armida una vittima della sua magia. La donna vince la maga; e, come Cupido finisce innamorato di Psiche, cioè a dire di divino si fa umano, Armida finisce donna, che obblia Idraotte e l'inferno e la sua missione, e pone la sua magia a' servigi del suo amore.

Questo rende Armida assai piú interessante di Alcina e le dá un nuovo significato. È l'ultima apparizione magica della poesia; apparizione entro la quale penetra e vince l'uomo e la natura. È il soprannaturale domato e sciolto dalle leggi piú forti della natura. È la donna uscita dal grembo delle idee platoniche e delle allegorie, che si rivela co' suoi istinti nella pienezza della vita terrena. Giá in Angelica apparisce la donna; ma la storia di Angelica finisce appunto allora, e allora appunto comincia la storia di Armida. Angelica, terminando le sue avventure nella prosa idillica del suo matrimonio con un « povero fante », è salutata e accomiatata dal poeta con quel suo risolino ironico. Il concetto, ripigliato dal Tasso, diviene una interessante storia di donna, a cui l'arte magica dá il teatro e lo scenario. Cosí la maga Armida è l'ultima maga della poesia e la piú interessante, nella chiarezza e veritá della sua vita femminile. Vive anche oggi nel popolo piú che Alcina, Angelica, Olimpia e Didone, perché unisce tutti gli splendori della magia con tutta la realtá di un povero core di donna. La sua riabilitazione è in quell'ultimo motto tolto alla Madonna: — « Ecco l'ancilla tua »; — conclusione piena di senso: molto le è perdonato, perché ha molto amato. Ed è l'amore che uccide in lei la maga e la fa donna. Trasformazione assai piú poetica che non è lo scudo di Ubaldo e la « donna celeste »: ond'è che Rinaldo nella sua conversione t'interessa assai meno che Armida in questa sua trasfigurazione, perché quella conversione nasce da cause esterne e soprannaturali, e questa trasfigurazione è il logico effetto di movimenti interni e naturali.

In Erminia e in Armida si compie la donna, non quale uscí dalla mente di Dante e del Petrarca, di cui si trovano le orme in Sofronia e in Clorinda; non il tipo divino, eroico e tragico della donna, ma un tipo piú umano, idillico ed elegiaco. La forza di Erminia è nella sua debolezza. Senza patria e senza famiglia, sola sulla terra, vive perché ama, e, perché ama, opera; ma le sue vere azioni sono discorsi interiori, visioni, estasi, illusioni, lamenti e lacrime, tutto un mondo lirico, che si effonde con una dolcezza melanconica tra onde musicali. Erminia pastorella è la madre di tutte le Filli e Amarilli che vennero poi,

lontanissime dal modello. Né tra le creature idilliche del Boccaccio, del Poliziano, del Molza, del Sannazaro c'è nessuna che le si avvicini. In Armida si sviluppa tutto il romanzo di un amore femminile, con le sue voluttá, con i suoi ardori sensuali, con le sue furie e le sue gelosie e i suoi odii. Nessuno aveva ancora còlta la donna con un'analisi cosí fina nell'ardenza e nella fragilitá de' suoi propositi, nelle sue contraddizioni. La lingua dice: — Odio, — e il cuore risponde: — Amo; — la mano saetta, e il cuore maledice la mano:

e, mentre ella saetta, Amor lei piaga.

Si dirá che tutto questo non è eroico e non tragico; e appunto per questo elle sono creature viventi, figlie non dell'intelletto, ma di tutta l'anima, con l'impronta sulla fisonomia del poeta e del secolo.

Il mondo idillico, figlio della mente d'Armida, è il palazzo e il giardino incantato, cioè la bella natura campestre resa artistica, trasformata dall'arte in istrumento di voluttá, sí che pare che « imiti l'imitatrice sua ». Nell'*Odissea*, nelle *Georgiche*, nelle *Stanze*, nei giardini ariosteschi la bella natura è sostanzialmente campestre o idillica, e il suo ideale umano è la vita pastorale: l'etá dell'oro attinge anche di lá le sue immagini. Il quadro abituale della poesia classica e italiana è il verde de' campi, i fiori, gli alberi, il riso della primavera, le fresche ombre, gli antri, le onde, gli uccelli, le placide aurette: quadro decorato dall'arte con le sue statue e i suoi intagli. Questa vista della natura si allarga innanzi al secolo di Colombo e di Copernico, e ne senti l'impressione nell'immensitá dell'oceano, dove il Tasso trova alcune belle ispirazioni. Ma alla fine del viaggio, toccando le isole Fortunate, soggiorno di Armida, ricasca nel solito quadro e vi pone l'ultima mano. Qui vedi raccolto come in un bel mazzetto tutto ciò che di vezzoso e di leggiadro avea trovato l'immaginazione poetica da Omero all'Ariosto; ma è nell'ultima sua forma, raffinata o artificiosa. Come Dante crea una natura oltremondana, il Tasso crea una natura oltrenaturale, una natura incantata, il paradiso della voluttá. Non è la natura

cólta nell'immediato della sua esistenza, ma natura artefatta, lavorata e trasformata da un artista che ha fini e mezzi suoi; e l'artista è Armida, maestra di vezzi e di artifici, che crea intorno a sé una natura meretricia e voluttuosa. Questa forma testamentaria della natura classica è portata a un alto grado di perfezione da un poeta che a un sentimento musicale sviluppatissimo aggiungeva tutte le finezze dello spirito.

Abbiamo anche una selva incantata, cioè una selva artefatta, accomodata ad uno scopo a lei estraneo. L'incanto ne' romanzi cavallereschi è cosí arbitrario come la natura, e non è altro che combinazione straordinaria di apparenze, che dèstino curiositá e maraviglia. Qui, come è concepito dal Tasso, l'incanto è ragionevole, e perciò intelligibile: è la natura rimaneggiata dall'arte e indirizzata ad uno scopo. Come il giardino e il palazzo incantato, cosí la selva incantata è opera di artista che l'atteggia a suo modo e secondo i suoi fini. Il concetto non è nuovo: è la nota selva delle false apparenze, la selva degli errori e delle passioni; ma l'esecuzione è originalissima, e ti offre il microcosmo del Tasso, il suo mondo elegiaco-idillico condensato e accentuato. Ci è lí fuso insieme Erminia e Armida, Tancredi e Rinaldo, tutta l'anima poetica del Tasso, ciò che di piú tenero ha l'elegia e ciò che di piú molle ha l'idillio, ne' loro accenti piú musicali.

Questo è il vero mondo poetico della *Gerusalemme*, un mondo musicale, figlio del sentimento, che dalla piú intima malinconia va digradando fino al piú molle e voluttuoso di una natura meridionale. Ingegno napolitano, manca al Tasso la grazia e la vivezza toscana e la decisione e chiarezza lombarda cosí ammirabile nell'Ariosto; ma gli abbonda quel senso della musica e del canto, quel dolce fantasticare dell'anima tra le molli onde di una melodia malinconica insieme e voluttuosa, che trovi nelle popolazioni meridionali, sensibili e contemplative.

Questo mondo del sentimento è insieme il mondo dei « concetti ». Come il Petrarca, cosí il Tasso è disposto meno a rinnovare un vecchio repertorio che ad abbigliarlo a nuovo. Dottissimo, la sua materia poetica è piena di reminiscenze, e non

coglie il mondo nel suo immediato, ma a traverso i libri. Lavora sopra il lavoro, raffina, aguzza immagini e concetti: la qual forma nella sua esterioritá meccanica egli la chiama il « parlare disgiunto »; ed è un « lavoro di tarsie », come diceva il Galilei. Cercando l'effetto non nell'insieme ma nelle parti, e facendo di ogni membretto un mondo a sé, raffinato e accentuato, le giunture si scompongono, l'organismo del periodo si scioglie, e vien fuori una specie di parallelismo: concetti e immagini a due a due, posti di fronte in guisa che si dieno rilievo a vicenda. Il fondo di questo parallelismo è l'antitesi, presa in un senso molto largo, cioè una certa armonia che nasce da oggetti simili o dissimili posti dirimpetto, come:

> Molto egli oprò col senno e con la mano,
> molto soffrí nel glorioso acquisto:
> e invan l'inferno a lui s'oppose, e invano
> s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.

Quel « molto » e quell'« invano » sono il ritornello di una cantilena chiusa in se stessa ed esaurita nell'espressione di un rapporto tra due oggetti. Naturalmente, cercando l'effetto in quel rapporto, l'intelletto vi prende parte piú che non si convenga a poeta, e riesce nel raffinato e nel concettoso, come:

> Oh di par con la man luci spietate!
> essa le piaghe fe', voi le mirate.

Questo parallelismo, fondato sopra ritornelli di parole, ravvicinamenti di oggetti e straordinarietá di rapporti, non è un accidente: è il carattere di questa forma con gradazioni piú o meno spiccate. E non attinge solo i pensieri, ma anche le immagini, come:

> ...e par che porte
> lo spavento negli occhi e in man la morte.

L'immaginazione nelle sue contemplazioni ha sempre ai fianchi un pedagogo, che analizza e distingue con logica precisione, come:

> Sparsa è d'armi la terra, e l'armi sparte
> di sangue, e il sangue col sudor si mesce.

Cerca troppo il poeta lo stacco e il rilievo, dare un significato anche all'insignificante, e cerca il significato nei rapporti intellettuali anche tra la maggiore evidenza della rappresentazione e la concitazione piú violenta dell'affetto, come:

> O sasso amato ed onorato tanto,
> che dentro hai le mie fiamme e fuori il pianto!

Con questi giuochi di parole e di pensieri si lagna Tancredi e infuria Armida, la quale anche nella disperazione del suicidio fa un discorsetto alle sue armi assai ingegnoso, e finisce:

> Sani piaga di stral piaga d'amore,
> e sia la morte medicina al core.

È ciò che fu detto « orpello del Tasso » o maniera, propria de' poeti subbiettivi: una forma artificiosa di rappresentazione, dove l'interessante non è la cosa, ma il modo di guardarla. In questo caso la forma non è la cosa, ma lo spirito, con le sue attitudini facilmente classificabili nei loro caratteri esteriori, e divenute maniera o abitudine nella rappresentazione, com'è il petrarchismo o il marinismo. Essendo il proprio di questa maniera una cantilena breve e chiusa, che ha il suo valore non solo nel rimanente della clausola ma in se stessa, vi si sviluppa l'elemento cantabile e musicale, una enfasi sonora, un suono di tromba perpetuo e monotono, con certe pause, con certi trilli, con certe ripigliate, con un certo sopratuono come di chi gridi e non parli, che non comporta la semplice recitazione, come si può in molti passi di Dante, del Petrarca e dell'Ariosto, ma ti costringe alla declamazione. Ci è un « *Arma virumque cano* » dal principio all'ultimo, un accento sollevato e teso, come di chi si trovi in uno stato cronico di esaltazione. Indi, scelta di parole sonanti, riempiture di epiteti e di avverbi, nobiltá convenzionale di espressione, povertá di parole, di frasi, di costruzioni e di gradazioni. Con questa forma declamatoria si accompagna naturalmente la rettorica, che è quel tenersi su' generali, e ravvivare luoghi comuni o concettosi con un calore tutto d'immaginazione, tra uno scoppiettio di apostrofi,

epifonemi, ipotiposi, interrogazioni ed esclamazioni: il che gli avviene massime quando mira alla forza di concitate passioni, come sono i lamenti di Tancredi e i furori di Armida. Questa è la «maniera» del Tasso, per entro alla quale penetra il potente soffio di un sentimento vero, che spesso gli strappa accenti, nella loro energia, pieni di semplicitá. Nelle ultime parole di Clorinda ci è un sí e un no in battaglia, « al corpo no, all'anima sí »; ma, salvo questo, che affetto e quanta semplicitá in quel-l'affetto! Togliete quel fiato al Petrarca e al Tasso, cosa rimane? La maniera, il petrarchismo e il marinismo, il cadavere de' due poeti.

La *Gerusalemme* non è un mondo esteriore, sviluppato ne' suoi elementi organici e tradizionali, come è il mondo di Dante o dell'Ariosto. Sotto le pretensiose apparenze di poema eroico è un mondo interiore o lirico o subbiettivo, nelle sue parti sostanziali elegiaco-idillico, eco dei languori, delle estasi e de' lamenti di un'anima nobile, contemplativa e musicale. Il mondo esteriore ci era allora, ed era il mondo della natura, il mondo di Copernico e di Colombo, la scienza e la realtá. Anche il Tasso ne ha un bagliore, e visibili sono qui le sue intenzioni storiche, reali e scientifiche, rimaste come presentimenti di un mondo letterario futuro. L'Italia non era degna d'avere un mondo esteriore, e non l'aveva. Perduto il suo posto nel mondo, mancato ogni scopo nazionale della sua attivitá, e costretta alla ripetizione prosaica di una vita di cui non aveva piú l'intelligenza e la coscienza, la sua letteratura diviene sempre piú una forma convenzionale separata dalla vita, un gioco dello spirito senza serietá, perciò essenzialmente frivolo e rettorico, anche sotto le apparenze piú eroiche e piú serie. Di questa tragedia Torquato Tasso è il martire inconscio, il poeta appunto di questa transizione; mezzo tra reminiscenze e presentimenti, fra mondo cavalleresco e mondo storico; romanzesco, fantastico; tra le regole della sua poetica, la severitá della sua logica, le sue intenzioni realiste e i suoi modelli classici; agitantesi in un mondo contradditorio senza trovare un centro armonico e conciliante; cosí scisso e inquieto e pieno di pentimenti nel

suo mondo poetico, come nella vita pratica. Miserabile trastullo del suo cuore e della sua immaginazione, fu lá il suo martirio e la sua gloria. Cercando un mondo esteriore ed epico in un repertorio giá esaurito, vi gittò dentro se stesso, la sua idealitá, la sua sinceritá, il suo spirito malinconico e cavalleresco, e lá trovò la sua immortalitá. Ivi si sente la tragedia di questa decadenza italiana. Ivi la poesia, prima di morire, cantava il suo lamento funebre e creava Tancredi, presentimento di una nuova poesia, quando l'Italia sará degna di averla.

XVIII

MARINO

[Ancora del Tasso — Il mondo idillico dell'*Aminta* e i suoi precedenti — Il *Torrismondo* e le *Rime* — I *Dialoghi* e il pensiero del Tasso, chiuso alla libera investigazione — Dall'*Arcadia* del Sannazaro alla nuova *Arcadia*, il *Pastor fido* — L'idillico e il comico — Le farse popolari e la « commedia dell'arte » — L'idillico e la vita cortegiana — G. B. Guarini — Le polemiche sul *Pastor fido* e il concetto del dramma moderno: importanza del Guarini come critico — Tela del *Pastor fido* — Mancanza di drammaticitá: lirismo e musicalitá — Inferioritá del Guarini rispetto al Tasso nel profondo sentimento — Immaginazione e orecchio musicale — Condizioni spirituali alla fine del Cinquecento — Perfezione tecnica raggiunta dalla letteratura italiana, e riconosciuto primato di questa in Europa — Significato del Seicento: novitá cercata, e perciò conferma dell'esaurimento interiore — Il Tassoni, il Bracciolini, il Redi — La critica negativa e vuota: i *Ragguagli* del Boccalini, le *Satire* del Rosa — Abbondanza e insipidezza dei poemi eroici — Il Chiabrera: nullitá del contenuto, deficienza nel senso della forma: novitá meccaniche — Il Filicaia: la vuota poesia politica — La Firenze di Dante, del Machiavelli e di Michelangiolo, divenuta madre di parole — Pompositá, affettazione e civetteria: il Guidi, lo Zappi, il Lemene, e l'epigono Frugoni — La reazione arcadica: tentativo di riacquistare la naturalezza, variando materie e forme estrinseche — G. B. Marino, il re del secolo: il secolo nella maggior forza e chiarezza della sua espressione — I precedenti del concetto del suo poema: dall'*Amorosa visione* all'*Adone* — Mancanza di ogni interesse: vita tutta materializzata e allegorizzata — La storia della « rosa » dal Poliziano al Marino — Il « pastore » nel Tasso e nel Marino — Novitá tutta in combinazioni soggettive: immaginazione, e facile e briosa vocalitá di suoni — Sensualitá — Caratteri generali della letteratura di decadenza — La prosa, e il Marino della prosa: Daniello Bartoli — La lingua classicizzata: erudizione e frasario — Stessa coltura e contenuto nel Segneri

— Sguardo sul cammino della vita e letteratura italiana dal Boccaccio al Marino — La parola fine a se stessa, e le accademie — Si stacca dalla parola il suono o la musica — Origine del melodramma od «opera».]

Questo mondo lirico, che nella *Gerusalemme* si trova mescolato con altri elementi, apparisce in tutta la sua purezza idillica ed elegiaca nell'*Aminta*. Ivi il Tasso incontra il vero mondo del suo spirito e lo conduce a grande perfezione.

L'*Aminta* non è un dramma pastorale e neppure un dramma. Sotto nomi pastorali e sotto forma drammatica è un poemetto lirico, narrazione drammatizzata anziché vera rappresentazione, com'erano le tragedie e le commedie e i cosí detti «drammi pastorali» in Italia. Citerò la *Virginia* dell'Accolti, resa celebre dall'imitazione di Shakespeare. Essa è in fondo una novella allargata a commedia, di quel carattere romanzesco che dominava nell'immaginazione italiana, aggiuntavi la parte del buffone, che è il Ruffo, la cui volgaritá fa contrasto con la natura cavalleresca de' due protagonisti: Virginia e il principe di Salerno. Gli avvenimenti piú strani si accavallano con magica rapiditá, appena abbozzati, e quasi semplice occasione a monologhi e capitoli, dove paion fuori i sentimenti dei personaggi misti alla narrazione. Di tal genere erano anche le egloghe o commedie pastorali, iniziate fin da' tempi del Boiardo nella corte di Ferrara, e giunte allora a una certa perfezione d'intreccio e di meccanismo nel *Sacrificio* del Beccari, nell'*Aretusa* del Lollio e nello *Sfortunato* dell'Argenti. Queste egloghe, che dalla semplicitá omerica e virgiliana erano state condotte fino ad un serio sviluppo drammatico, furono dette, senza piú, «favole boschereccie» e, anche, «commedie pastorali».

L'*Aminta* è un'azione fuori del teatro, narrata da testimoni o da partecipi, con le impressioni e le passioni in loro suscitate. L'interesse è tutto nella narrazione, sviluppata liricamente e intramessa di cori, il cui concetto è l'apoteosi della vita pastorale e dell'amore: «s'ei piace, ei lice». Il motivo è lirico, sviluppo di sentimenti idillici, anziché di caratteri e di avvenimenti. Abbondano descrizioni vivaci, soliloqui, comparazioni, sentenze,

movimenti appassionati. Vi penetra una mollezza musicale, piena di grazia e delicatezza, che rende voluttuosa anche la lacrima. Semplicitá molta è nell'ordito e anche nello stile, che, senza perder di eleganza, guadagna di naturalezza, con una sprezzatura che pare negligenza ed è artificio finissimo. Ed è perciò semplicitá meccanica e manifatturata, che dá un'apparenza pastorale a un mondo tutto vezzi e tutto concetti. È un mondo raffinato, e la stessa semplicitá è un raffinamento. A' contemporanei parve un miracolo di perfezione, e certo non ci è opera d'arte cosí finamente lavorata.

Tentò il Tasso anche la tragedia classica, e ad imitazione di *Edipo re* scrisse il suo *Torrismondo*. Ma l'Italia non avea piú la forza di produrre né l'eroico né il tragico, e lí non ci è di vivo se non quello solo di vivo che era nel poeta e nel tempo, l'elemento elegiaco, massime ne' cori. I contemporanei credettero di avere il poema eroico nella *Gerusalemme*, e, non molto soddisfatti del *Torrismondo*, aspettavano ancora la tragedia classica.

Delle sue rime sopravvive qualche sonetto e qualche canzone, effusione di anima tenera e idillica. Invano vi cerco i vestigi di qualche seria passione. Repertorio vecchio di concetti e di forme, con i soliti raffinamenti. Dipinge bella donna cosí:

> Ché del latte la strada
> ha nel candido seno,
> e l'oro delle stelle ha nel bel crine,
> ne' lumi ha la rugiada.

Il suo dolore esprime a questo modo:

> Fonti profondi son d'amare vene
> quelli ond'io porto sparso il seno e 'l volto;
> è 'nfinito il dolor, che dentro accolto
> si sparge in caldo pianto e si mantene:
> né scema una giammai di tante pene,
> perch'il mio core in dolorose stille
> le versi a mille a mille.

I sentimenti umani sono petrificati nell'astrazione di mille personificazioni, come l'amore, la pietá, la fama, il tempo, la gelosia, e nel gelo di dottrine platoniche e di forme petrarchesche.

Quel che sieno le sue prose, si può immaginare. Dottissime, irte di esempi e di citazioni, in istil grave, in andamento sostenuto, ma non inceppato, sfolgoranti di nobili sentimenti. Quando esprime direttamente i moti del suo animo, mostra un affetto rilevato da una forma cavalleresca e di gentiluomo anche nell'abiezione della sua sorte, com'è in alcune sue lettere. Quando specula, come ne' *Dialoghi*, senti ch'è fuori della vita, e sta in quistioni astratte o formali. Ci è un libro che volontariamente ha chiuso, ed è il libro della libera investigazione. Nella sua giovinezza l'autore del *Rinaldo*, dedito a furtivi e disordinati amori, era anche infetto dalla peste filosofica. La gran quistione era qual fosse superiore: la fede o la religione, la volontá o l'intelletto. I filosofi moderni rivendicano, egli dice, la sovranitá dell'intelletto, e sostengono che l'uomo non può credere a quello che ripugna all'intelletto. Tratto dalla corrente, il giovine Tasso non crede all'incarnazione né all'immortalitá dell'anima; e di quei suoi costumi e di queste opinioni i suoi avversari gli fecero carico presso la corte, quand'egli era giá pentito e confesso e animato da zelo religioso. La sua religione è messa d'accordo con la sua filosofia su questo bel ragionamento, che l'intelletto non può spiegare tante cose che pure esistono, e che perciò esistono anche le veritá della fede, ancorché l'intelletto non sia giunto a spiegarle. Indi è che ti riesce piú erudito e dotto che filosofo, e rimane segregato da tutto quel movimento intellettuale intorno alla natura e all'uomo che allora ferveva anche in Italia, abbandonandosi al suo naturale discorso timidamente, e non senza aggiungere che, se cosa gli vien detta non pia e non cattolica, sia per non detta. Odia a morte i luterani, ha in sospetto i filosofi « moderni », e cerca un rifugio negli antichi, massime in Platone, piú affine alla sua natura contemplativa e religiosa. De' suoi dubbi, delle sue ansietá, della sua vita intellettuale interiore non è rimasto un pensiero, non un grido. Ci è qui l'anima di Pascal o di sant'Agostino, cristallizzata in

quell'atmosfera inquisitoriale, nelle forme classiche e negli studi platonici. Uno de' suoi piú interessanti dialoghi è quello che prende il nome del Minturno, scrittore napolitano, che fra l'altro die' fuori una *Poetica*. Ivi il poeta investiga la natura del bello, confutando tutte le definizioni volgari, e conchiude che il bello è la natura angelica, ovvero l'anima « in quanto si purga », che è appunto il concetto della sua *Gerusalemme*. Evidentemente, confonde il bello col vero e colla perfezione morale, intravede l'ideale e non lo coglie, e si discosta dalla poesia quanto piú si accosta a quel concetto, come nella *Conquistata* e nelle *Sette giornate*. Il dialogo è platonico nel concetto e nell'andamento, ma vi desideri la grazia e la freschezza di quel divino.

Il secolo comincia con l'*Arcadia* del Sannazaro e finisce con l'*Arcadia* del Guarini, detta il *Pastor fido*. L'idillio, attraversato nel suo cammino dalla moda cavalleresca, ripiglia forza e resta padrone del campo, sviluppandosi a forma drammatica.

L'idillico e il comico erano generi viventi insieme col romanzesco, e rappresentavano quella parte di vita poetica rimasta all'Italia. Il tragico e l'eroico erano pura imitazione. Perciò il comico e l'idillico si sprigionano in parte dalle forme classiche e prendono un aspetto piú franco.

Il comico, sviluppato in una moltitudine di novelle e di commedie, lasciava quel fondo convenzionale di Plauto e Terenzio, e produceva caratteri freschi e vivi, e per piacere si accostava alle forme della vita popolare e anche a quel linguaggio, ora mescolando con l'italiano il dialetto, ora scrivendo tutto in dialetto. Le farse napolitane accennavano giá a questo genere. Ne scrisse anche di simili Beolco o il Ruzzante, detto il « famosissimo ». Gli attori cominciarono a contentarsi del canavaccio o del semplice ordito, come si fa ne' balli teatrali, e improvvisavano il linguaggio, a quel modo che facevano gli antichi novellieri. Compagnie di rapsodi o improvvisatori si sparsero in Italia, e anche piú tardi a Parigi e a Londra, traendosi appresso un repertorio, dove attinsero molti soggetti e pensieri e situazioni drammatiche Shakespeare e Molière. Come ci era un fondo comune d'invenzione, cosí ci erano caratteri

fissi e determinati, che comparivano in maschera, e alcuni anche senza, come Pantalone, Brighella, Arlecchino, Pulcinella, il Dottore bolognese, il capitan Spavento o il capitano Matamoros, il servo sciocco, come Trappola, e simili. Rappresentazioni che ricordavano le atellane dell'antica Roma, e si chiamavano « commedie a soggetto », dove non ci era altro di espresso che il soggetto. Gli attori erano anche autori, e spesso rappresentavano prima una commedia « erudita », e poi per far piacere al pubblico improvvisavano una commedia a soggetto o « dell'arte ». Intrighi amorosi, combinazioni straordinarie della vita e certe parti episodiche convenute, certi caratteri tradizionali, come lo sciocco, il buffo, il discolo, il pedante, la mezzana, l'usuraio, sono il fondo di questi repertorii popolari, a' quali si avvicinano molto le commedie dell'Aretino. Ivi si trovano i secreti della vita e del carattere italiano, assai piú che in tutte le imitazioni classiche. Una storia della commedia e della novella in tutte le sue forme sarebbe un lavoro assai istruttivo, e se ne caverebbero elementi preziosi per la storia della societá italiana. Un ricco repertorio di soggetti sceneggiati ci ha lasciato nelle sue *Cinquanta giornate* Flaminio Scala, autore e attore cosí famoso come il « famosissimo » Ruzzante, e Andrea Calmo, « stupore e miracolo delle scene ». Flaminio rappresentava la parte dell'innamorato, e fu il capo di quella compagnia comica che aprí il primo teatro italiano a Parigi, nel 1577, sotto Enrico terzo. Celebre attrice fu sua moglie Orsola, e piú celebre fu Isabella di Padova, sposata a Francesco Andreini, che rappresentava la parte del capitan Spavento. Isabella, celebrata dal Tasso, dal Castelvetro, dal Campeggi, dal Chiabrera, morí a Lione, e nella scritta posta al suo sepolcro è detta « *Musis amica et artis scaenicae caput* ». Pari a lei di fama e di genio e di virtú fu Vincenza Armani, di Venezia, scrittrice e attrice, che ne' drammi pastorali rappresentava la parte di Clori. La parte del Dottore fu resa celebre dal Graziano, e Arlecchino ebbe il suo grande interprete in Giovanni Ganassa, da Bergamo, che nel 1570 introdusse nella Spagna la commedia dell'arte, come Flaminio aveva fatto a Parigi e a Londra.

Il Roscio del secolo fu il Verato, di Ferrara, celebrato dal Tasso e dal Guarini, che intitolò dal suo nome un'apologia del suo dramma. La commedia dell'arte non era altro se non la stessa commedia erudita tolta di mano agli accademici e rinfrescata nella vita popolare, maneggiata da scrittori meno dotti, ma piú pratici del teatro e piú intelligenti del gusto pubblico: perciò piú svelta e vivace nel suo andamento, e rallegrata da quello spirito che viene dall'improvviso e dall'uso del dialetto, non senza cadere a sua volta nel vizio opposto alla pedanteria, ne' lazzi sconci degli Arlecchini. Di essa non sono rimasti che gli scheletri: tutto ciò che vi aggiungeva l'immaginazione improvvisatrice vive solo nell'ammirazione de' contemporanei.

Accanto al comico e al romanzesco si sviluppava il sentimento idillico, con tanto piú forza quanto la societá era piú artificiata e raffinata. L'idillio si presentava come contrasto tra l'onore e l'amore, tra la cittá e la villa, tra le leggi sociali e le leggi della natura. Naturalmente è l'amore o la natura che vince. La felicitá, posta nell'etá dell'oro, cioè a dire fuori de' travagli e delle agitazioni della vita reale, nel riposo o tranquillitá dell'anima; la vita rustica, con quelle bellezze della natura, con quella vita di godimenti semplici, con quella spontaneitá e ingenuitá di sentimenti, era quel naturale contrapposto di un mondo convenzionale, che senti nell'*Aminta* e nel « pastore » di Erminia. L'ideale poetico, posto fuori della societá, in un mondo pastorale, rivelava una vita sociale prosaica, vuota di ogni idealitá. La poesia, incalzata da tanta prosa, si rifuggiva, come in un ultimo asilo, ne' campi, e lá gli uomini di qualche valore attingevano le loro ispirazioni; di lá uscirono i versi del Poliziano, del Pontano e del Tasso. Come la commedia a soggetto era il pascolo della plebe, il dramma pastorale era il grato trattenimento delle corti, che ci trovavano un linguaggio piú castigato e predicatore di virtú fuori di ogni applicazione alla vita pratica. Perciò, come la commedia divenne sempre piú licenziosa e plebea, il dramma pastorale prese aria cortigiana, e quel mondo semplice della natura si manifestò con una raffinatezza degna delle nobili principesse spettatrici. Questo carattere, giá visibile nell'*Aminta*,

diviene spiccatissimo nel *Pastor fido*. Giambattista Guarini fu poeta di occasione e cortigiano di natura, dove il Tasso fu tutto l'opposto: cortigiano per bisogno e per istinto poeta. Il Guarini era nobile e ricco, e non lo strinse alla vita di corte che la sua natura irrequieta e ambiziosa. Passò il tempo errando di corte in corte, e dopo i disinganni correva dietro a nuovi inganni. Aveva molto ingegno, non comune coltura, assai pratica della vita e degli uomini, mente chiarissima, grande attivitá. Compagno negli studi col Tasso a Padova, fu a Ferrara suo emulo; e quando il Tasso capitò in prigione, prese il suo posto e fu battezzato poeta di corte. Disgustato a sua volta degli Estensi, si ritirò in una sua bellissima villa, e vi concepí e vi scrisse il *Pastor fido*, acclamato da tutta Italia. Anche lui ebbe le sue intenzioni critiche. Volle fare una tragicommedia, mescolanza di elementi tragici e comici in un ordito largo e ricco, dove fossero innestate piú azioni. Questo parve eresia a' critici, tenaci al « *simplex et unum* » e che non concepivano l'arte se non come un ideale tragico o comico. Si ravvivarono adunque quelle polemiche letterarie che, dal Castelvetro e dal Caro in qua, mettevano in moto tante accademie. Il Guarini si difese assai bene nell'*Apologia*, e mostrò coscienza chiarissima della sua opera. Forse il teatro spagnuolo non fu senza influenza sulla sua critica; ma, come tutto si diffiniva con l'autoritá de' classici, difese quell'innesto di azioni e quella mescolanza di caratteri con Aristotile alla mano e con l'*Andria* di Terenzio. Oggi gli si fa gloria di quello che allora si reputava peccato. Si dice ch'egli abbia intraveduto il dramma moderno; e non solo lo intravide, ma lo concepí con esattezza di un critico odierno. La poesia dee rappresentare la vita cosí com'è, con le sue mescolanze e i suoi sviluppi: questo è il concetto ch'esce chiaramente dal suo discorso. Ma quello che in Shakespeare e in Calderon è sentimento dell'arte, sviluppato naturalmente in una vita nazionale, ricca e piena, in lui è visione intellettuale e solitaria; è concetto di critico, non sentimento di artista: concepiva il dramma, quando del dramma mancavano tutte le condizioni in Italia, principalmente una vita seria e sostanziale.

La sua critica fa onore all'intelletto italiano, allora nel fiore del suo sviluppo, e rivela insieme la decadenza della facoltá poetica.

Il *Pastor fido*, come meccanismo ed esecuzione tecnica, è ciò che di piú perfetto offriva la poesia. Due azioni entranti naturalmente l'una nell'altra e magnificamente innestate, caratteri ben trovati e ben disegnati e perfettamente fusi nella loro mescolanza, una superficie levigata con l'ultima eleganza, una versificazione facile, chiara e musicale fanno di questo poemetto, per ciò che si attiene a costruttura e ad abilitá tecnica, un gioiello. Tutto ciò che chiarezza d'intelletto e industria di stile e di verso può dare, è qui dentro. Il concetto, come nell'*Aminta*, è il trionfo della natura, con la quale il destino, in lotta apparente, si riconcilia da ultimo mediante le solite agnizioni. Il poema è un'apoteosi della vita pastorale e dell'etá dell'oro, contrapposta alla corruzione e alle agitazioni della cittá, e invocata spesso da' personaggi con senso d'invidia nella stretta delle loro passioni. Abbondano invocazioni, preghiere, sentenze morali e religiose; ma il fondo è sostanzialmente pagano e profano: è il naturalismo, la natura scomunicata e condannata come peccato, che qui, dopo lunga lotta, si scopre non essere altro che la stessa legge del destino. La conclusione è: « *Omnia vincit amor* », riconciliato col destino e divenuto virtú, con tanto piú sapore, con quanto piú dolore:

> Quello è vero gioire,
> che nasce da virtú dopo il soffrire.

Ma la virtú è nome, e la cosa è il godimento amoroso sotto forme cosí voluttuose, che il Bellarmino ebbe a dire aver fatto piú male con quel suo libro il Guarini che non i luterani. Dal concetto nasce tutto l'intrigo. Corisca e il satiro sono l'elemento comico e plebeo: l'una è la donna corrotta della cittá, tornata a' campi e divenuta il mal genio di questa favola; l'altro è l'ignoranza e la grossolanitá della vita naturale ne' suoi cattivi istinti; e tutti e due sono la macchina poetica, l'istrumento che annoda gli avvenimenti e produce la catastrofe. I protagonisti sono Mirtillo e Amarilli, che si amano senza

speranza, essendo Amarilli fidanzata a Silvio, il quale, come la Silvia dell'*Aminta*, è dedito alla caccia ed ha il core chiuso all'amore, invano amato da Dorinda, invano fidanzato ad Amarilli. Mirtillo ed Amarilli per inganno di Corisca e per la bestialitá del satiro sono dannati a morte, mentre Silvio per errore ferisce Dorinda, travestita e scambiata per lupo. All'ultimo, Silvio s'intenerisce e sposa Dorinda; e Mirtillo, scopertosi esser egli il vero Silvio, figlio di Montano, che dovea essere fidanzato ad Amarilli, la sposa. Cosí la natura, posta d'accordo co' responsi dell'oracolo, trionfa; e tutti contenti, la natura e il destino, gli dèi e gli uomini. Certo, qui ci sono tutti gli elementi di un dramma, e « dramma » lo chiamano i critici per l'innesto delle azioni, per la mescolanza de' caratteri e per la parte data al destino secondo la tragedia greca: cose non lodevoli e non biasimevoli, che possono essere e non essere in un dramma. Il valore di una poesia bisogna cercarlo non in queste condizioni esterne del suo contenuto, ma nella sua forma, cioè nella sua vita intima. Il *Pastor fido* è cosí poco un dramma come l'*Aminta*, ancorché ne abbia maggiore apparenza nel suo meccanismo. Ma la sua vita organica è quella medesima dell'*Aminta*, suo specchio e sua reminiscenza; e tutti e due sono poemi lirici, narrazioni, descrizioni, canti, non rappresentazione. Le situazioni drammatiche si sviluppano fuori della scena, e non te ne giunge sul teatro che l'eco lirica. Vedi sfilare i personaggi l'uno appresso l'altro, e non è ragione che venga l'uno prima e l'altro poi, e ci narrano i loro guai: parlano, non operano. Indi monologhi e narrazioni interminabili. Hanno operato o vogliono operare, e ci raccontano quello che hanno fatto o son disposti a fare, aggiungendovi le loro riflessioni e impressioni. L'azione è un'occasione all'effusione lirica. Abbondano i cori, ma ciascun personaggio fa esso medesimo ufficio di coro, perché non opera, ma discorre, riflette, effonde i suoi dolori e le sue gioie. Non manca al Guarini un ingegno drammatico, e lo mostra nella scena tra il satiro e Corisca, o tra Silvio e Dorinda, o dove Dorinda ferita s'incontra con Silvio. Ciò che gli manca è la serietá di un mondo drammatico, non essendo questo suo mondo che un

prodotto artificiale e meccanico di combinazioni intellettuali. Manca a lui e manca all'Italia un mondo epico e drammatico, e perciò non ci è epica e non ci è dramma. Quel suo mondo dell'Arcadia era per lui cosa cosí poco seria, come il mondo cavalleresco era all'Ariosto; salvo che l'Ariosto se ne ride, e lui lo prende sul serio, a quel modo che il Tasso. Cosa n'esce? Sotto pretensioni drammatiche esce un mondo lirico, come di sotto alle pretensioni eroiche del Tasso usciva un poema lirico. Il secolo era vuoto di passione e di azione e vuoto di coscienza, né il concilio trentino poté dargliene altro che l'apparenza ipocrita. Questo è un secolo di apparenza, scrive il Guarini, e si va in maschera tutto l'anno. Ma egli pure andava in maschera, e fu col secolo, non fuori e non sopra di esso. Rimaneva l'idolatria della letteratura, considerata come un bel discorso nella eleganza delle sue forme, condimento di una vita molle tra le feste e le pompe e gli ozi idillici delle corti. E questa è la vita che ti dá il Guarini: bei discorsi lirici e musicali, per entro ai quali spira un'aria molle e voluttuosa. Questa è la vita intima del *Pastor fido* come dell'*Aminta*; e se vogliamo gustarlo, lasciamo lí il dramma co' suoi innesti, le sue mescolanze e il suo destino, e mettiamoci a questo punto di vista.

Manca al Guarini l'ispirazione, la malinconia, la concentrazione fantastica, il profondo sentimento del Tasso, e come poeta gli è di gran lunga inferiore. Parla sempre di amore, ma non lo sente. E non sente la vita pastorale, quella inclinazione alla solitudine e alla pace idillica, lui che ambizione e cupidigia tenea distratto tra le piú prosaiche occupazioni della vita. La virtú, la religione, il destino, tutto ciò che la vita ha di piú elevato, è nella sua mente, non è nella sua coscienza. O, per dir meglio, coscienza non ha: quel focolare interno, dove convivono e si raffinano tutte le potenze dell'anima, condizionandosi a vicenda; dove si genera il filosofo, il poeta, l'uomo di Stato, il gran cittadino; centro di vita, da cui solo esce la vita. E perché questo centro di vita gli manca, il Guarini ha immaginazione e non ha fantasia, ha spirito e non ha sentimento, ha orecchio musicale e non ha l'armonia che nell'anima si sente. Lo

diresti un gran poeta in potenza, a cui sia fallita la formazione per la distrazione delle forze interiori. Perciò non ha la produzione geniale del poeta, ma la mirabile costruzione di un artista consumato: della quale si può dire quello che il coro dice della chioma finta di Corisca, che gli è un « cadavere d'oro ». Splende e non scalda, lusinga l'orecchio e i sensi, e non lascia alcun vestigio nell'anima: tutti quei personaggi vestiti di oro e di porpora sono morti con esso Mirtillo e Amarilli. Ma quali splendori! qual maraviglia di costruzione! Fra tanti costruttori il primo posto tocca al Guarini, a cui stanno prossimi il Caro e il Monti. La sua ricca immaginazione si spande al di fuori come iride nella pompa de' suoi piú smaglianti colori; il suo spirito chiaro e acuto profonde con brio e facilitá i concetti piú ingegnosi, piú delicati e piú fini; il suo verso ti sembra nato insieme con que' colori e con que' concetti: cosí è duttile, molle, vezzoso ed elegante. Se ci è lí dentro un sentimento, è una sensualitá raffinata, la poesia della libidine. È lo stesso mondo del Tasso, con le stesse qualitá, esagerate dall'emulo, che pretendea di far meglio: un mondo plasmato nelle corti e ritratto della coltura. Quel mondo, che nel Tasso apparisce malinconico e contraddittorio tra gli strazi e le confuse aspirazioni della transizione, eccolo qui sfacciato e a bandiera spiegata. È il naturalismo del Boccaccio nella sua ultima forma, purgato e castigato, involto in apparenze morali e religiose, un naturalismo con licenza de' superiori o « in maschera », come direbbe il Guarini. Non basta la licenza: il nudo disgusta e non alletta; la sensualitá intorpidita ha bisogno degli stimoli dell'immaginazione e dello spirito. Il cavallo di battaglia per i poeti platonici erano gli occhi: qui è il bacio. Giá il Tasso avea fatto qualche allusione al gioco del bacio. Il Guarini ne fa una pittura voluttuosissima, e il bacio preso per furto diviene il luogo comune dell'Arcadia. Quanti raffinamenti sul bacio! Odasi il Guarini:

> ... quello è morto bacio a cui
> la baciata beltá bacio non rende.
> Ma i colpi di due labbra innamorate,

quando a ferir si va bocca con bocca,...
son veri baci, ove con giuste voglie
tanto si dona altrui quanto si toglie.
Baci pur bocca curiosa e scaltra
o seno o fronte o mano: unqua non fia
che parte alcuna in bella donna baci,
che baciatrice sia,
se non la bocca, ove l'un'alma e l'altra
corre e si bacia anch'ella, e con vivaci
spiriti pellegrini
dá vita al bel tesoro
de' bacianti rubini:
sicché parlan tra loro
quegli animati e spiritosi baci
gran cose in picciol suono...
Tal gioia amando prova, anzi tal vita
alma con alma unita:
e son come d'amor baci baciati
gl'incontri di due cori amanti amati.

Poesia splendida, dove lo spirito è cosí raffinato ne' suoi concetti, com'è la sensuale immaginazione ne' suoi colori. Non è la vita in atto; è vita lirica, narrata, descritta, sentenziata. Anche Corisca e il satiro si esprimono sentenziando, anche il coro. Uno spirito sottile trova i piú ingegnosi rapporti, che l'immaginazione condensa in versi felicissimi. E poiché si tratta di baci, ecco una sentenza di Amarilli:

Bocca baciata a forza,
se 'l bacio sputa, ogni vergogna ammorza.

La soverchia facilitá rompe ogni misura. Ciascuna situazione diviene un tema astratto, sul quale l'immaginazione intesse i piú preziosi ricami. I discorsi, dialoghi o monologhi, sono vere canzoni, dove riccamente è sviluppato qualche sentimento, divenuto un'astrazione dello spirito. La canzone spesso si sveste la maestá e solennitá petrarchesca, e, divenuta elegiaca e idillica anche nella sua esterioritá, ti si presenta innanzi spezzata in sé, intramessa di versetti e di rime, in brevi periodetti, tutta vezzi

e languori e melodie, assai vicina al madrigale concettoso e galante, dove il Guarini era maestro. Bellissimo esempio sono le canzonette, che cantano le ninfe intorno ad Amarilli nel giuoco della « cieca ».

Il secolo si chiude sotto le piú belle apparenze di progresso letterario. La sua vita interna è il naturalismo in viva opposizione con l'ascetismo. Vi si sviluppa l'idillico, il comico, il romanzesco, portandosi appresso come parti morte il petrarchismo e il classicismo. Questa vita nuova s'inizia nel Boccaccio, ritratto sintetico del secolo, dove commedia, idillio e romanzo fanno la loro prima comparsa. L'idillio, tranquillo riposo dell'anima nel seno della natura, ideale di felicitá contrapposto all'inquieto ideale ascetico, attinge la sua perfezione estetica nelle *Stanze*, e fa sentire i suoi susurri tra le fantasie ariostesche. L'idillio è il sentimento della natura vivente e delle belle forme, che si scioglie dal soprannaturale; è un naturalismo, non è ancora umanismo, e accosta l'arte alla natura, e nella maggior finitezza del disegno, de' contorni e delle figure raggiunge l'idealitá della bella forma e produce i miracoli dell'arte e della poesia italiana. Il comico ha giá nel Boccaccio il suo grande poeta. È il riso della nuova generazione, che fa la parodia del passato ne' suoi diversi aspetti, religioso, etico, dottrinale, in novelle, capitoli e commedie: onde si sviluppa una ricca letteratura, buffonesca, ironica, licenziosa, umoristica. E come il comico non chiude in sé alcuna affermazione, anzi viene da indifferenza e da scetticismo, ha tutt'i segni di una dissoluzione morale, di cui la piú sfacciata espressione sono le commedie dell'Aretino, e riesce in ultimo superficiale e frivolo. L'immaginazione, in quella insipidezza della vita interiore, in quella poca serietá della vita esteriore, si gitta al romanzesco, e vi si trastulla colla coscienza superiore di un intelletto adulto, con la coscienza che gli è un giuoco e un passatempo: situazione che attinge la sua bellezza artistica nel mondo armonico dell'Ariosto, e si scioglie nell'umorismo del Folengo. E quando, giunta la licenza al suo ultimo segno ne' costumi e nello scrivere, vi si volle porre un rimedio e sopravvenne la reazione ascetica e platonica, quando

si volle imporre alla coscienza italiana un'affermazione e alla letteratura un ideale, risorse l'idillio, l'ideale del naturalismo, e fu la sola forza viva fra tanti ideali religiosi, morali, platonici, con visibile contrasto tra i concetti platonici e religiosi e la sensualitá dell'idillio. La letteratura prende un'apparenza religiosa e morale, epica e tragica; e la pompa delle sentenze, il lusso de' colori, la grandiloquenza rettorica, la finezza de' concetti rivelano la poca serietá di quelle tendenze. Sotto a quelle apparenze vive ne' piú seducenti colori un mondo lirico idillico: il naturalismo, condannato nelle parole, è la vera vita organica, che vien fuori in una forma di apparenze meno licenziose, ma piú raffinata e voluttuosa. Il sentimento di questa transizione nelle sue contraddizioni e nella sua sinceritá si riflette nella nobile anima del Tasso, e ne cava suoni malinconici, elegiaci, voluttuosi, musicali, che sono l'ultimo raggio della poesia. Quel mondo idillico, fra tanta pompa di sentenze morali e d'intenzioni platoniche, si afferma nella sua nuditá presso il Guarini, e diviene il motivo della nuova generazione poetica. Il Seicento non è una premessa, è una conseguenza.

La letteratura italiana era allora cosí popolare in Europa, come prima fu la provenzale e poi la francese. In veritá, quanto alla parte tecnica, giungeva allora all'ultima perfezione. I piú mediocri scrivono con piena osservanza delle regole grammaticali, con un nesso logico piú severo e con un fare piú spedito. Si vede una letteratura giá formata, quando le altre erano allora in uno stato di formazione. Critici, retori, grammatici, professori, accademici pullulavano dappertutto, fra una turba di poeti e di prosatori in tutt'i generi. L'Italia del Seicento non solo non ha coscienza della sua decadenza, ma si tiene ed è tenuta principe nella coltura letteraria. Nessuno le contende il primato, e le altre nazioni cercano ne' suoi novellieri, ne' suoi epici, ne' suoi comici le loro invenzioni e le loro forme.

Dicono che nel Seicento si sviluppò una rivoluzione letteraria e che tutti cercavano novitá. Il che prova appunto che la letteratura avea giá presa la sua forma fissa e compiuto il

suo circolo. Le novitá non si cercano, ma si offrono, quando la letteratura comincia a svilupparsi: allora tutto è fresco, tutto è nuovo. Cercavano novitá, perché si sentivano innanzi ad una letteratura esaurita nel suo repertorio e nelle sue forme, divenuta tradizionale, meccanica e giá materia comica nella *Secchia rapita* e nello *Scherno degli dèi*, poemi comici comparsi al principio del secolo, dove sono vòlte in ridicolo le forme mitologiche ed epiche. Ma è comico vuoto e negativo, perché gli manca il rilievo nel contrasto di altre forme, e nulla di positivo è nello spirito de' due autori, il Tassoni e il Bracciolini. Nel loro spirito quelle forme son morte, e perciò ridicole; ma invano cerchi quali altre forme vivessero nel loro secolo e nella loro coscienza: ond'è che quel comico cade nel vuoto e rimane insipido. Al contrario il *Don Chisciotte* è opera di eterna freschezza, perché ivi lo spirito cavalleresco si dissolve nella immagine di una nuova societá, che gli sta dirimpetto e con la sua presenza lo rende comico. Il Tassoni volge in ridicolo anche le forme liriche petrarchesche e censura non solo il petrarchismo, ma esso il Petrarca. Parla in nome della semplicitá, del buon senso e del verisimile: gli ripugna tutto ciò che è raffinato e concettoso. Critica caduta nel vuoto, perché quella semplicitá di vita, quel sentimento del reale non era nel secolo, e nella sua coscienza era un'astrazione dell'intelletto: un buon gusto naturale, privo di un mondo plastico in cui si potesse esplicare. Perciò tutti quelli che scrivono con semplicitá e naturalezza, malgrado certe vivezze e certe grazie di stile, riescono insipidi, come il Tassoni e piú tardi il Redi. Mancava loro la vita interiore; e l'esterioritá, in mezzo a cui stavano, era affatto insipida, quando non era pretensiosa. Del Tassoni sopravvive il ritratto del conte di Culagna:

> Filosofo, poeta e bacchettone,
> che era fuor de' perigli un Sacripante,
> ma ne' perigli un pezzo di polmone.

Dico il «ritratto», perché nella rappresentazione è cosí sbiadito ed insipido come gli altri personaggi. Del Redi è rimasto il

Bacco in Toscana, che ricorda le baccanti dell'*Orfeo*, e per brio e calore d'immaginazione, per naturalezza di movenze, per artificio di verso è di piacevole lettura.

Non solo la letteratura nelle sue forme e nel suo contenuto, ma è anche esaurita la vita religiosa, morale e politica, quantunque ce ne fosse una seria apparenza comandata e servile, via alla fortuna. La storia ha condannato a un giusto obblio le opere servili, frondose e adulatorie, e serba grata memoria di quelle dove spira alcuna libertá di pensiero, perché, quando anche non possa ammirare lo scrittore, trova degno d'ammirazione l'uomo. Certo, all'uomo è inferiore lo scrittore, perché la sua critica è negativa e non move dalla chiara coscienza di una nuova societá, ma da un semplice sentimento di resistenza e di opposizione. Anche nel Cinquecento la critica è negativa, ma è negazione universale, col consenso e fra le risa di tutti: non è il pensiero solitario dell'artista. Questo spiega il Berni, spiega la *Mandragola*, le satire dell'Ariosto, le commedie dell'Aretino, i poemi cavallereschi ironici e umoristici. La scienza può esser solitaria: l'arte dee avere a sua materia un mondo plastico e vivente, di cui è la voce. In quel secolo la negazione era libera, ammessa, desiderata, applaudita: ci era comunione simpatica fra l'autore e i lettori; e ci era pure in fondo a quella negazione la coscienza di un mondo nuovo, di un rinnovamento o risorgimento, di un mondo dell'arte e della natura, che succedeva alla barbarie del medio evo. Anche nel Trecento Dante avea con sé il secolo, e lo fuse in tutte le sue direzioni in un mondo plastico, che era appunto il mondo del medio evo, l'altro mondo. Ora ci è un mondo ipocrita e inquisitoriale, dove la vita religiosa e sociale fuori della coscienza è meccanizzata e immobilizzata in forme fisse e inviolabili. L'arte intisichisce, priva di un mondo libero intorno a sé. Chi vuol comprendere la differenza de' secoli legga i *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini, l'ardito commentatore di Tacito, caduto sotto il pugnale spagnuolo. Il suo Parnaso, che succede al mondo ariostesco e al dantesco, è di nessunissima serietá, e rimane una semplice occasione, una cornice, dove inquadra

pensieri, stizze, frizzi, allusioni e allegorie, senz'altra unitá o centro che il suo ghiribizzo. È un mondo sciolto in atomi, senza vita e coesione interna. La critica, priva di un mondo serio, in cui si possa incorporare, si svapora in sentenze, esortazioni, sermoni, prediche, declamazioni e generalitá rettoriche, tanto piú biliosa quanto meno artistica. Cosí apparisce nelle *Satire* di Salvator Rosa, che pure sono salvate dall'obblio per la maschia energia di un'anima sincera e piena di vita, che incalora la sua immaginazione e gli fa trovare novitá di espressioni e di forme pittoriche felicemente condensate.

Come suole avvenire, nessun secolo sonò cosí spesso la tromba epica quanto questo secolo cosí poco eroico. Alcuni seguirono le orme del Tasso, come il Graziani nel *Conquisto di Granata*. Il Chiabrera scrisse il *Foresto*, la *Gotiade*, la *Firenze*, l'*Amadeide*, il *Ruggiero*, tutti poemi eroici, oltre ventidue poemetti profani e quattordici sacri. Il Villifranchi, lo Stigliani e altri cantarono la scoperta dell'America, e anche il Tassoni avea preso a scrivere sullo stesso argomento il suo *Oceano*, quando, con miglior consiglio e con piú chiara coscienza delle sue attitudini, si volse a fare nella *Secchia rapita* la parodia delle forme eroiche. Di tanti poemi epici non uno solo è rimasto. Ce n'è di tutti gli argomenti, sacri e profani, cavallereschi, eroici, mitologici, perché erano capricci individuali e mancava l'argomento del secolo. Novissimo e popolarissimo argomento era la scoperta dell'America, che ispirò al Tasso la piú geniale delle sue concezioni, il viaggio alle isole Fortunate. Ma fu trattato col solito bagaglio classico, e il mondo nuovo apparve stanca e vieta reminiscenza di un mondo poetico giá decrepito.

Il mondo eroico di quel secolo era stato fabbricato dal concilio di Trento. Ed era una ristaurazione del mondo cattolico alle prese co' turchi, e vincitore meno per virtú propria che per la grazia di Dio. Questo argomento di tutt'i poemi cavallereschi, sciolto nella buffoneria del Pulci e nell'ironia dell'Ariosto, purgato e nobilitato dal Tasso, era divenuto l'accento « ufficiale » del secolo. Il poeta di questa ristaurazione fu Gabriello Chiabrera, che, compiuti i suoi studi a Roma, educato

da' gesuiti, guidato da Speron Speroni, ritiratosi nella nativa Savona pieno il capo di testi greci e latini e d'arti poetiche, verseggiò istancabilmente, sino alla tarda etá di ottantasei anni, fra le ammirazioni de' principi e de' letterati. In tre volumi di liriche non ti è facile incontrare un pensiero o una immagine che ti arresti, e, avendo a mano argomenti nobilissimi o affettuosissimi, niente è che ti mova o t'innalzi. Non ci è quasi avvenimento di qualche importanza che non sia da lui celebrato, come le vittorie su' pirati delle galee toscane, la battaglia di Lepanto, le fazioni de' veneziani in Grecia. Lodi di principi abbondano, ma non mancano lodi di grandi capitani, e soprattutto di santi, come di Pietro, Paolo, Cecilia, Maria Maddalena, Stefano, Agata, e simili, a cominciare dalla Vergine. Vi s'inframmettono satire di eretici, come Lutero, Calvino e Beza, che sono vere invettive personali. Naturalmente non mancano anche gli amori: temi astratti, ne' quali spuntano giá le Filli, le Amarilli e le Cloe, che piú tardi invasero l'Arcadia. Che piú? Quando manca l'argomento vivo e presente, si esercita, come i collegiali, sopra generalitá astratte, come il verno, le stelle, Muzio Scevola, il ratto di Proserpina, il diluvio, Golia, Giuditta e simili. Canzoni e canzonette, ditirambi ed epitaffi, sonetti e poemi, trovi qui ogni varietá di forme, come ogni varietá di contenuto. Ora fa l'eroe, ora fa il cascante, e suona con la stessa facilitá la tromba, la cetra, la lira e la sampogna, ora scimieggiando Pindaro, ora Anacreonte. Le feste principesche gli forniscono materia di favole boscherecce e di drammi musicali. Ma tutto è a uno stampo, e tratta di argomenti commoventissimi e presenti con la stessa indifferenza che scrive di Proserpina o di Chirone. In luogo di chiudersi nel suo argomento e cercarne le latebre, divaga in fatti mitologici o in generalitá rettoriche, e riesce vuoto e freddo. Dee far le lodi di san Francesco? Ed eccoti una tirata sulla fame dell'oro. Gli manca ogni talento pittorico, ogni movimento di affetto o d'immaginazione, e non ha alcuna esaltazione o entusiasmo lirico. C'è piú poesia nelle *Vite* del Cavalca, che in queste sue insipide Maddalene, Lucie, Cecilie, Stefani e Sebastiani. Dante in pochi

tratti ti fissa nella memoria santo Stefano assai meglio che non fa in sette strofe il Chiabrera, errante tra reminiscenze sacre e profane e affatto incapace di cogliere l'individuo nella sua personalitá. In qualche strofa di fra Iacopone senti la Vergine; ma non la trovi nelle cento strofe che le sono qui consacrate. Il martirio di san Sebastiano è materia pietosissima: in mano al Chiabrera diviene ampollosa e fredda rettorica. Dove non è insipido, riesce pretensioso, come quando, esortando le muse a cantare il santo trafitto, dice:

> Tendete, arciere d'ammirabil canto,
> musici dardi al saettato santo.

Se guardi alla materia, ci è qui tutto il mondo eroico, morale e religioso del cristianesimo, ma non ce n'è lo spirito, né poteva infonderlo co' suoi decreti il concilio di Trento. La letteratura religiosa è una moda anziché un sentimento; lo spirito vi rimane estraneo, e si conserva classico e letterario quanto alle forme, nell'indifferenza del contenuto. Che cosa move davvero o interessa il Chiabrera? Nulla, perché nella sua coscienza nulla ci è: non fede, non moralitá, non patria, e non amore, e non arte, ancorché di tutto questo tratti. Certo, il Chiabrera è un bravissimo uomo, sinceramente pio e onesto, natura soave e tranquilla. Ma perché un contenuto sia poetico, non basta sia nell'animo come un mondo abituale e tradizionale, a quel modo che era nel Chiabrera: dee essere passione, che stimoli l'immaginazione e svegli la meditazione. Una passione l'ha il Chiabrera, e non è pel contenuto, a lui indifferente, quale esso sia, ma per le forme. Dico « forme » e non « forma », perché a lui manca pure quel senso della bellezza e della forma, che fa grandi i nostri artisti del Cinquecento. Perciò gli fa difetto ogni qualitá di poeta e di artista, la fede nel contenuto e il senso della forma. Ha pure in grado mediocrissimo quel senso musicale, che natura concede cosí facilmente a italiani: sgraziato nell'intreccio delle rime e nella combinazione de' suoni, e talora dá in dissonanze e stonature. La sua idea fissa è di trovare, come Colombo, un mondo nuovo, e parve a' contemporanei

ci fosse riuscito, sí che Urbano scrisse sulla sua tomba: «*novos orbes poëticos invenit*». Mondi nuovi poetici ci erano allora, ed erano i mondi che creavano Camoens, Cervantes, Montaigne, Shakespeare e Milton. Ma in Italia, mancata ogni vita interiore, la novitá era nelle forme; ed, esausto il mondo latino, il Chiabrera si mise a cercar novitá nel mondo greco: «*thebanos modos fidibus hetruscis adaptare primus docuit*», dice Urbano. I quali «modi tebani» sono le strofe, l'antistrofe e l'epodo, accozzamenti di parole fuor dell'usato, costruzioni artificiali, una certa moralitá astratta e volgare, una sobrietá e semplicitá di colori. Forme meccaniche, le quali non vengono da virtú interiore, ma sono pura imitazione. Anzi niente è piú lontano dallo spirito del Chiabrera che la bellezza greca, quel candore, quella grazia e quella semplicitá; e spesso la sua semplicitá è ariditá, il suo candore è volgaritá, e la sua grazia è cascaggine; affettato e pretensioso in quei modi e in quelle forme, che presso i greci sono vezzi natii. Veggasi il suo ditirambo. Del resto, piú che nell'eroico, riesce nel grazioso; e se oggi alcuna cosa si legge pure di lui, sono alcune sue canzonette. Ma chi ricordi l'*Aminta*, giudicherá queste canzonette assai povera cosa. Anche il Gravina studiò alla greca semplicitá, come medicina al secolo tronfio e manierato; e, sforzandosi di esser semplice, riuscí insipido, freddo e volgare. Gli è che l'imitazione greca, dopo tanto latineggiare, era il naturale sviluppo di un fatto puramente letterario e meccanico, non animato da alcuna vita interiore di poeta o di secolo.

Un altro poeta eroico fu il senatore Vincenzo Filicaia, di cui rimangono le canzoni per la liberazione di Vienna. Prende volentieri accento di profeta, e si dá tutta l'apparenza di un sacro furore. Sembra non parli, ma canti, anzi urli, col pugno teso, gli occhi stralunati, gli atti convulsi. Ammassa esclamazioni, interrogazioni, ripetizioni, con un grande rimbombo di suoni e di frasi. Pomposa rettorica, nella quale si scopre la simulazione della vita. Non è in lui alcun sentimento del reale, ma un calore d'immaginazione, un orecchio musicale ed una non mediocre abilitá nella fattura del verso, che gli assegna un posto tra' poeti di second'ordine.

Il Chiabrera e il Filicaia furono anche poeti nazionali. L'uno lamenta la vita molle de' guerrieri italiani o, com'egli dice, la leggiadria dell'italica gente:

> E dove
> calzar potrassi una gentil scarpetta,
> un calcagnetto sí polito?...
> Lungo fôra a narrar come son gai
> per trapunto i calzoni, e come ornate
> per entro la casacca, in varie guise
> serpeggiando sen van bottonature.
> Splendono soppannati i ferraiuoli
> bizzarramente; e sulla coscia manca,
> tutti d'argento arabescati e d'oro,
> ridono gli elsi della bella spada.

Dell'altro è il verso celebre:

> Deh, fossi tu men bella, o almen piú forte!

Ma l'Italia era per loro un sentimento cosí superficiale come la religione, un tema a sonetti e canzoni, come le *Vendemmie* o le *Lodi di Cristina*. Quando il Filicaia domanda all'Italia dov'è il suo braccio e perché si serve dell'altrui, e ricorda che gli stranieri sono tutti nemici nostri e furono nostri servi, senti ch'è a mille miglia lontano dalla realtá; che vagheggia un'Italia di tradizione e di reminiscenza, di cui non è piú vestigio neppure nella sua coscienza; ch'egli medesimo non prende sul serio le sue maraviglie e i suoi furori, e che le sue parole sono ebollizioni e ciance rettoriche. I contemporanei erano pure fatti cosí; e ammiravano quel bel sonetto tirato giú con un solo impeto, tra mille splendori di una calda immaginazione, come ammiravano una bella predica, salvo a far tutto il contrario di quello che diceva il Vangelo e il predicatore.

Questa è la vita morale, religiosa e nazionale italiana a quel tempo: un mondo tradizionale tornato in moda, favorito dagl'interessi, mantenuto nelle sue apparenze, rimbombante nelle frasi, non sentito, non meditato, non ventilato e rinnovato, non contrastato e non difeso, non realtá e non idealitá, cioè a dire non praticato nella vita e non scopo o tendenza della

vita. Il tarlo della societá era l'ozio dello spirito, un'assoluta indifferenza sotto quelle forme abituali religiose ed etiche, le quali, appunto perché mere forme o apparenze, erano pompose e teatrali. La passivitá dello spirito, naturale conseguenza di una teocrazia autoritaria, sospettosa di ogni discussione, e di una vita interiore esaurita e impaludata, teneva l'Italia estranea a tutto quel gran movimento d'idee e di cose da cui uscivano le giovani nazioni di Europa; e fin d'allora ella era tagliata fuori del mondo moderno, e piú simile a museo che a societá di uomini vivi.

La letteratura era a quell'immagine, vuota d'idee e di sentimenti, un gioco di forme, una semplice esterioritá. Si frugava nel vecchio arsenale classico, e si giravano e rigiravano quei pensieri e quelle forme. Il mondo greco, appena libato, era corso in tutte le direzioni, e dava un certo aspetto di novitá alle forme letterarie. La poesia italiana, nella sua lunga durata, avea messo in circolazione un repertorio oramai fatto abituale e vuoto di effetto; e, non ci essendo la forza di rinnovare il contenuto, tutti eran dietro ad aguzzare, assottigliare, ricamare, manierare, colorire un mondo invecchiato, che non dicea piú niente allo spirito. Meno il contenuto era vivo, e piú le forme erano sottili, pretensiose, sonore. Nacque una vita da scena, con grande esagerazione e abbondanza di frasi, un eroismo religioso, patriottico, morale a buon mercato, perché dietro alle parole non ci era altro. Di questo eroismo rettorico il piú bel saggio è la *Fortuna* del Guidi, il quale trovò modo di rendere ridicola e millantatrice la Fortuna di Dante: tanto si era perduto il senso del vero e del semplice! E ne uscí quella maniera preziosa e fiorita, della quale dava giá esempio l'Aretino, quando la sua mente non era abbastanza solleticata dall'argomento. Uno degl'ingegni meno guasti fu il Chiabrera: pur sentasi questo suo epitaffio a Raffaello:

> Per abbellir le immagini dipinte,
> alle vive imitar pose tal cura,
> che, a belle far le vere sue, Natura
> oggi vuole imitar le costui finte.

E il prezioso non è solo ne' concetti, ma nelle forme, cercandosi i modi piú disusati in dir cose le piú semplici. Ecco un esempio di queste forme preziose nella *Fortuna* del Guidi:

> Questa è la man che fabbricò sul Gange
> i regni agl'indi, e sull'Oronte avvolse
> le regie bende dell'Assiria ai crini;
> pose le gemme a Babilonia in fronte,
> recò sul Tigri le corone al Perso,
> espose al piè di Macedonia i troni.

Tra' verseggiatori piú preziosi e affettati è da porre il Lemene, e tra' piú civettuoli e fioriti Giovambattista Zappi. La degenerazione del genere si vede nel Frugoni, il piú vuoto e il piú pretensioso.

Spettacolo assai istruttivo è questo di un popolo che per parecchie generazioni spende tutta la sua attivitá intorno a quistioni di forme, ed erge a suo obbiettivo la parola in se stessa, staccata da ogni contenuto. Che è divenuta Firenze, la madre di Dante, di Michelangiolo e di Machiavelli? Eccola, quale è vantata dal Filicaia:

> Qui del puro natio dolce idioma
> l'oro s'affina, e se non è a' di nostri
> spenta la gloria de' toscani inchiostri,
> forse invidia ne avranno Atene e Roma...
> Qui d'ogni voce il peso, il senso, il suono
> a rigoroso esame ognor si chiama,
> e il reo si purga e si trasceglie il buono.
> Onde l'alto lavor fregia e ricama
> la gran maestra del parlar, che trono
> erge a se stessa ed a se stessa è fama.

Firenze è la gran maestra della parola. Lá è il suo trono e la sua fama. E qual maraviglia che gli uomini di qualche ingegno, trovando insipida e invecchiata la parola, l'ornano, l'aguzzano, l'imbellettano e, come dice il Filicaia, vi fanno intorno fregi e ricami? Né ci è coscienza che con tanto liscio al di fuori, con tanta insipidezza e vacuitá nel fondo, è

un'ultima forma della decadenza; anzi abbondano i Pindari e gli Anacreonti, moltiplicano i poeti in tutt'i canti d'Italia, e co' poeti le accademie, e si tengono primi in tutta Europa, della quale ignorano la coltura.

Possiamo ora spiegarci come l'Arcadia acquistò l'importanza di un grande avvenimento, sí che per parecchie decine di anni occupò l'attenzione pubblica. Si videro uomini dottissimi e gravissimi fanciulleggiare tra quei pastori e pastorelle, e dettar le leggi dell'accademia con una solennitá come fossero le leggi delle Dodici tavole. Parea che a restaurare la poesia e il buon gusto bastasse l'osservanza di alcune regole, e moltiplicarono i medici quando il malato era morto. Gli arcadi, rimasti proverbiali come gente dotta e insieme frivola, per correggere l'eroico si gettarono nel pastorale, come se, trasportando la vita ne' campi e tra' pastori, trovassero quella naturalezza e semplicitá che è non nella materia, ma nell'anima dello scrittore. Furono aridi, insipidi, leziosi, affettati, falsi.

Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' piú chiari uomini di quel tempo. Dicesi che fu il corruttore del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corruppe lui o, per dire con piú esattezza, non ci fu corrotti né corruttori. Il secolo era quello, e non potea esser altro: era una conseguenza necessaria di non meno necessarie premesse. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione. Aveva immaginazione copiosa e veloce, molta facilitá di concezione, orecchio musicale, ricchezza inesauribile di modi e di forme, nessuna profonditá e serietá di concetto e di sentimento, nessuna fede in un contenuto qualsiasi. Il problema per lui, come pe' contemporanei, non era il che, ma il come. Trovava un repertorio esausto, giá lisciato e profumato dal Tasso e dal Guarini, i due grandi poeti della sua giovinezza. Ed egli lisciò e profumò ancora piú, adoperandovi la fecondità della sua immaginazione e la facilitá della sua vena. La moda era alle idee religiose e morali, e il Murtola scriveva il *Mondo*

creato, il Campeggi le *Lagrime della Vergine*, e il Marino la *Strage degl'innocenti*, e le sue stesse poesie erotiche inviluppava in veli allegorici. Ma la vita era in fondo materialista, gaudente, volgare, pettegola, licenziosa: il naturalismo viveva nella sua forma piú grossolana sotto a quelle pretensioni religiose. Le prime poesie del Marino furono sfacciatamente lubriche, come la prima sua giovinezza; e, quando venne a etá piú matura, cercò non la correzione, ma la decenza esteriore, decorando i suoi furori erotici di un ammanto allegorico.

Nelle tradizioni della poesia ci è un concetto, che mette capo in Circe ed Ulisse, ed è l'imbestiamento dell'uomo per opera dell'amore e la sua liberazione per opera della ragione. Questo concetto diviene un episodio importante in tutte le nostre poesie romanzesche ed eroiche, ed è anche la musa che ispira Dante e il Petrarca. Angelica, Alcina, Armida sono le Circi italiane, co' loro giardini, co' loro palagi e castelli incantati, co' loro viaggi attraverso lo spazio. Questo è l'episodio piú interessante, anzi è il concetto fondamentale della *Gerusalemme liberata*. L'episodio del Tasso, incastrato fra elementi religiosi ed eroici, diviene ora esso solo il poema, diviene l'*Adone*.

La storia del naturalismo poetico incomincia nell'*Amorosa visione* e finisce nell'*Adone*. I due poemi sono assai simili di concetto. L'amore, principio della generazione, è anima del mondo, è la corona della natura e dell'arte: in esso s'inizia, in esso si termina il circolo della vita. Venere e Adone è la congiunzione non solo spirituale, ma corporale del divino e dell'umano: è l'amore sensuale che investe tutta la natura, cielo e terra. Nel paradiso teologico di Dante il corpo si solve nello spirito; ma in questo paradiso mitologico lo spirito ha la sua perfezione e la sua vita nell'amore sensuale. Un senso tragico si aggiunge a questa commedia terrena. L'uomo è mortale, e i suoi piaceri sono lievi e fugaci; e la conclusione è la morte di Adone fra il compianto degl'immortali.

La base è l'amore sensuale rappresentato in tutt'i suoi gradi nel giardino del Piacere, uno di quei giardini d'amore giá celebri nelle rime del Poliziano, dell'Ariosto e del Tasso; qui

divisi in cinque giardini, corrispondenti a' cinque sensi, sí che questa sola descrizione prende giá buona parte del poema. Nel giardino del Tatto, Adone gode gli ultimi diletti e s'indía: è rapito in cielo, attinge la felicitá. Il cielo o il paradiso del Marino non comprende che la Luna, Mercurio e Venere, tutto l'universo dell'amore. La Luna è la sede della natura, Mercurio è la sede dell'arte, e sede dell'amore è Venere. È tutto il cielo della vita, simile a' diversi gradi dell'*Amorosa visione*. Ma l'apoteosi e il trionfo dell'amore è di breve durata, e Venere non ha il tempo di rendere immortale il suo amato. Adone muore, vittima della gelosia di Marte; e gli ultimi canti narrano la morte di Adone, il compianto di Venere e degli dèi, e le sue esequie.

È inutile dire che tutte queste combinazioni non hanno pel Marino alcun valore effettivo ed intrinseco, e che esse sono una materia qualunque, arricchita di moltissime favole mitologiche, buona a sviluppare le sue forze poetiche: il solito macchinismo fantastico dell'amore ne' poemi italiani. I concetti e le passioni sono insulse personificazioni, come l'Amore, l'Arte, la Natura, la Filosofia, la Gelosia, la Ricchezza ed altre figure allegoriche. Dico « insulse », perché a quelle personificazioni manca e la profonditá del significato e la serietá della vita. È lo scheletro de' poemi italiani, aggiuntivi anche certi episodi ingegnosi per far la corte alle famiglie principesche d'Italia e alla casa di Francia. Ma è un puro scheletro, dove non penetra per alcuno spiraglio la vita. E poiché quello solo interessa che vive, questo poema non c'ispira nessuno interesse. Non c'è un solo personaggio che attiri l'attenzione e lasci di sé un vestigio nella memoria; non una sola situazione drammatica o lirica di qualche valore. La vita è materializzata e allegorizzata, tutta al di fuori, ne' suoi accidenti, contrasti e simiglianze esteriori; e come le simiglianze o i contrasti esterni sono infiniti, nascono rapporti capricciosi, arbitrari tra le cose, che sono veri quanto a questa o a quella apparenza, ma ridicoli e falsi per rispetto alla totalitá della vita. Abbiamo veduto in che modo la rosa è rappresentata nel Poliziano, nell'Ariosto e nel Tasso. Sono

pochi particolari, che lumeggiano la rosa nella sua individualitá e non alterano la sua natura. Sentite ora la rosa del Marino:

> Rosa, riso d'amor, del ciel fattura,
> rosa, del sangue mio fatta vermiglia,
> pregio del mondo e fregio di natura,
> della Terra e del Sol vergine figlia,
> d'ogni ninfa e pastor delizia e cura,
> onor de l'odorifera famiglia;
> tu tien d'ogni beltá le palme prime,
> sopra il vulgo de' fior donna sublime.
> Quasi in bel trono imperadrice altera
> siedi colá su la nativa sponda;
> turba d'aure vezzosa e lusinghiera
> ti corteggia d'intorno e ti seconda;
> e di guardie pungenti armata schiera
> ti difende per tutto e ti circonda.
> E tu, fastosa del tuo regio vanto,
> porti d'òr la corona e d'ostro il manto.
> Porpora de' giardin, pompa de' prati,
> gemma di primavera, occhio d'aprile,
> di te le grazie e gli amoretti alati
> son ghirlanda a la chioma, al sen monile.
> Tu, qualor torna agli alimenti usati
> ape leggiadra o zeffiro gentile,
> dái lor da bere in tazza di rubini
> rugiadosi licori e cristallini.
> Non superbisca ambizioso il sole
> di trionfar fra le minori stelle,
> ché ancor tu fra i ligustri e le viole
> scopri le pompe tue superbe e belle.
> Tu sei, con tue bellezze uniche e sole,
> splendor di queste piagge, egli di quelle:
> egli nel cerchio suo, tu nel tuo stelo,
> tu sole in terra ed egli rosa in cielo.
> E ben saran tra voi conformi voglie:
> di te fia 'l sole, e tu del sole amante.
> Ei de le insegne tue, de le tue spoglie
> l'aurora vestirá nel suo levante:

tu spiegherai ne' crini e ne le foglie
la sua livrea dorata e fiammeggiante;
e per ritrarlo ed imitarlo a pieno,
porterai sempre un picciol sole in seno.

Evidentemente, qui non ci è il sentimento della natura e non la schietta impressione della rosa. Hai combinazioni astratte e arbitrarie dello spirito, cavate da simiglianze accidentali ed esterne, che adulterano e falsificano le forme naturali, e creano enti mostruosi che hanno esistenza solo nello spirito. La vita pastorale giá nel Tasso ha i suoi ricami, che però fregiano, forse un po' troppo, ma non adulterano gli oggetti e i sentimenti. Ed anche l'*Adone* ha il suo « pastore », che vuole imitare, anzi oltrepassare il « pastore » di Erminia, e conchiude cosí:

Lunge da' fasti ambiziosi e vani,
m'è scettro il mio baston, porpora il vello,
ambrosia il latte, a cui le proprie mani
scusano coppa, e nettare il ruscello:
son ministri i bifolci, amici i cani,
sergente il toro e cortigian l'agnello,
musici gli augelletti e l'aure e l'onde,
piume l'erbette e padiglion le fronde.

Queste lambiccature e finezze di spirito egli le chiama in una sua lettera a Claudio Achillini « ricchezze di concetti preziosi », e ivi pone l'eccellenza della poesia:

È del poeta il fin la maraviglia:
parlo dell'eccellente e non del goffo;
chi non sa far stupir, vada alla striglia.

La novitá e la maraviglia non è nel repertorio, che è vecchissimo: un rimpasto di elementi e motivi per lungo uso divenuti ottusi. Ciò che è ripulito e messo a nuovo è lo scenario, o lo spettacolo, vecchio anch'esso, ma lustrato e inverniciato. Il qual lustro gli viene non dalla sua intima personalitá piú profondamente esplorata o sentita, ma da combinazioni puramente soggettive, ispirate da simiglianze o dissonanze accidentali, e perciò tendenti al paradosso e all'assurdo: di che nasce quello

stupore in che il Marino pone il principale effetto della poesia. Né queste combinazioni artificiali sono solo intorno alle cose, come giardini, campi, fiori; ma anche intorno alle persone allegoriche, come la Gelosia, l'Amore; e intorno agli atti, come il riso, il bacio. Il Marino confessa di avere innanzi un zibaldone, dove avea scritto per ordine di materia quello che di piú piccante e maraviglioso avea trovato ne' poeti greci, latini e italiani e anche spagnuoli; e ammassa e concentra tutti quei tesori di concetti preziosi in un punto solo. Ma non è un freddo imitatore e raccoglitore. La sua immaginazione si avviva tra quelle ricchezze e diviene attiva, si fa alleata dello spirito, trasforma quelle combinazioni e quei rapporti in immagini, e le immagini hanno il loro finimento nella facile e briosa vocalitá de' suoni. Talora i concetti stessi spariscono; ma rimane sempre un'onda melodiosa, la cantilena:

Adone, Adone, o bell'Adon, tu giaci,
né senti i miei sospir, né miri il pianto.
O bell'Adone, o caro Adon, tu taci,
né rispondi a colei ch'amasti tanto!
Lasciami, lascia imporporare i baci,
anima cara, in questo sangue alquanto;
arresta il volo, aspetta tanto almeno
che 'l mio spirto immortal ti mora in seno.

La poesia italiana in quest'ultimo momento della sua vita non è azione, e neppure narrazione: è spettacolo vocalizzato, descrizione a tendenze liriche, tra lo scoppiettio de' concetti, il lustro delle immagini, e la sonoritá delle frasi e delle cadenze, e i vezzi delle variazioni. Il suo ideale è l'idillio, una vita convenzionale, mitologica, amorosa, allegrata dal riso del cielo e della terra. L'*Adone* è esso medesimo un idillio inviluppato in un macchinismo mitologico, come l'*Orfeo*, la *Proserpina*. Un idillio del Marino, di colorito freschissimo e moderno, tutto impregnato di ardente sensualitá, è la sua *Pastorella*. Chi ricordi la *Pastorella* di Guido Cavalcanti, cosí sobria e semplice nella sua maniera, può misurare fino a qual grado di ricercatezza nello sviluppo e nelle determinazioni di queste situazioni liriche era

giunta la poesia. Pure la sensualitá era ancora quello che rimaneva di vivo in questi poeti seicentisti, esalata in tenerezze, languori, voluttá, galanterie e dolcitudini.

Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la societá, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalitá, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso, la vista delle cose superficiale e leggiera, la superficie isolata dal fondo e alterata con relazioni artificiali, la parola isolata dall'idea e divenuta vacua sonoritá: questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza, messa la differenza degl'ingegni.

Questi caratteri sono piú o meno comuni a tutte le forme dello scrivere: tragedie, commedie, poemi, idilli, canzoni, discorsi, prefazioni, descrizioni, narrazioni, orazioni, panegirici, quaresimali, epistole, verso e prosa.

Il Marino della prosa fu Daniello Bartoli, fabbro artificiosissimo e insuperabile di periodi e di frasi, di uno stile insieme prezioso e fiorito. È stato in ogni angolo quasi della terra, ha fatto *migliaia di descrizioni* e *narrazioni: non si vede mai che* la vista di tante cose nuove gli abbia rinfrescate le impressioni. Retore e moralista astratto, pieno il capo di mitologia e di sacra Scrittura, copiosissimo di parole e di frasi in tutto lo scibile, colorista brillante, credé di poter dir tutto, perché tutto sapeva ben dire. La natura e l'uomo non è per lui altro che stimolo e occasione a cavargli fuori tutta la sua erudizione e frasario. Altro scopo piú serio non ha. Estraneo al movimento della coltura europea e a tutte le lotte del pensiero, stagnato in un classicismo e in un cattolicismo di seconda mano venutogli dalla scuola e non frugato dalla sua intelligenza, il suo cervello rimane ozioso non meno che il suo cuore, e la sua attenzione è tutta intorno alla parte tecnica e meccanica dell'espressione. Tratta la lingua italiana come greco o latino, come lingua morta, giá fissata, e da lui pienamente posseduta. Sferza i pedanti col

suo *Torto e dritto del non si può*. Fugge le smancerie toscane, e ricorda la risposta fatta a certi messi toscaneggianti, che domandavano qualche sussidio per rifare il ponte della loro cittá:

> Qualor, talor, e quinci e quindi, e guari:
> rifate il ponte co' vostri danari.

La sua lingua, spedita, colorita, elegante, copiosa, ha quel carattere di lingua classica italiana giá cosí spiccato nel Tasso, nel Guarini e nel Marino e in quasi tutt' i seicentisti. Il toscano parlato ha poca presa anche su moltissimi uomini colti della Toscana, e rimane stazionario in bocca al volgo. La lingua classica nella sua fattura esterna e grammaticale tocca in lui un alto grado di perfezione per copia e scelta di vocaboli, per regolaritá di costruzione, per speditezza di giunture e movimenti musicali. Ama starsi nel minuto, notomizzare, descrivere, e vi spiega tutte le ricchezze del dizionario. Descrive lungamente e con infiniti particolari le chiocciole, e conchiude:

> Eccovene in prima vestite d'uno schietto drappo: argentine, bianche, lattate, grigie, nericanti, morate, purpuree, gialle, bronzine, dorate, scarlattine, vermiglie. Poi, le addogate con lunghe strisce e liste di piú colori a divisa, e quali se ne vergano per lo lungo, quali per lo traverso, alcune diritto, altre piú vagamente a onda. Ma certe invero maravigliose, lavorate a modo d'intarsiatura, con minuzzoli di piú colori bizzarramente ordinati, o d'un musaico di scacchi, l'un bianco e l'altro nero, quanto alla figura formatissimi, e alle giunture non isfumati punto, ma con una division tagliente, come appunto fossero alabastro e paragone, strettamente connessi. Le piú sono dipinte a capriccio, o granite, gocciolate, moscate; altre qua e lá tócche con certe leggerissime leccature di minio, di cinabro, d'oro, di verdazzurro, di lacca; altre pezzate con macchie piú risentite e grandi; altre o grandinate di piastrelli o sparse di rotelle, o minutissimo punteggiate; altre corse di vene come i marmi, con artificio senz'arte, o spruzzate di sangue in mezzo ad altri colori, che le fan parere diaspri.

E segue ancora per un pezzo su questo andare. L'immaginazione rimane smarrita fra tante ricchezze e, perché tutto è

rilievo, manca il rilievo. Non ci è senso di arte né di natura; e chi vuol sentire la differenza, ricordi la descrizione che fa l'Aretino del cielo di Venezia, cosí trepida d'impressioni e movimenti interni. E non ha neppur senso d'uomo, né di tante sue situazioni affettuose né di tanti suoi ritratti di personaggi ideali o storici alcuna cosa è rimasta viva. Eccolo in Terra santa. Che impressioni e che affetti non dee destare quella vista in un buon cristiano, com'era il Bartoli! Ma se ne sbriga cosí:

> Lagrime di dolore e baci di pietoso affetto unitamente si debbono a questo venerabile terreno, che, col piè scalzo e in atto non di curioso geografo ma di pellegrino divoto, calchiamo.

E attendiamo gli ardori estatici del pellegrino. Ma è un cominciare con Plinio e un finire con Lucano, con intramessa di fredde amplificazioni rettoriche.

Stessa coltura e stesso contenuto nel padre Segneri. Non ha altra serietá che letteraria: ornare e abbellire il luogo comune con citazioni, esempli, paragoni e figure rettoriche: perciò stemperato, superficiale, volgare e ciarliero. Si loda il suo esordio alla predica del paradiso: « Al cielo, al cielo! ». Il concetto è questo: — La terra non offre un bene perfetto; miriamo dunque al cielo. E noi abbiamo conosciuto giá questo mondo, giá l'abbiamo sperimentato, ed ancora tolleriam di rimanerci. Eh! al cielo, al cielo! — Ora la prima parte non ha bisogno di dimostrazione, perché ammessa da tutti. Ma qui si accaneggia il Segneri, e intorno a questo luogo comune intesse tutt'i suoi ricami. E se avesse veramente il sentimento della terrena infelicitá e delle gioie celesti, non mancherebbe ai suoi colori novitá, freschezza, profonditá. Ma non è che uno spasso letterario, un esercizio rettorico. Luogo comune il concetto, luoghi comuni gli accessorii. Non mira efficacemente a convertire, a persuadere l'uditorio; non ha fede, né ardore apostolico, né unzione; non ama gli uomini, non lavora alla loro salute e al loro bene. Ha nel cervello una dottrina religiosa e morale di accatto ed ereditaria, non conquistata col sudore della sua fronte, una grande erudizione sacra e profana: ivi niente si

move, tutto è fissato e a posto. La sua attivitá è al di fuori, intorno al condurre il discorso e distribuire le gradazioni, le ombre e la luce e i colori. Gli si può dar questa lode negativa: che, se spesso stanca, non annoia l'uditorio, che tien sospeso e maravigliato con un «crescendo» di gradazioni e sorprese rettoriche; e talora piacevoleggia e bambineggia per compiacere a quello. Ancora è a sua lode che si mostra scrittore corretto, e non cápita nelle stramberie del Panigarola o nelle sdolcinature e affettazioni de' suoi successori.

Si può ora scorgere il cammino della letteratura, iniziata nel Boccaccio, reazione all'ascetismo, negativa e idillica. La negazione percorse tutta la scala delle forme comiche, dalla caricatura del Boccaccio all'umorismo del Folengo, e si sciolse nello sfacciato cinismo di Pietro Aretino: fu essa vita e anima delle novelle, delle commedie, de' capitoli, de' poemi romanzeschi. Semplice negazione, finí nella sensualitá, nella licenza delle idee e delle forme, in un pretto materialismo. Accanto a questo elemento negativo ci era l'idillio: un ritiro dell'anima, dalle astrazioni teologiche e dalle agitazioni politiche, nella semplicitá e nella quiete della natura; un naturalismo spiritualizzato dal sentimento della forma o della bellezza, che produsse i miracoli della poesia e della pittura. La grazia, l'eleganza, la finitezza delle forme, la misura e l'armonia nell'insieme e nelle parti sono l'impronta di quest'aurea etá. Ma questa letteratura portava in sé il germe della dissoluzione, ed era la sua tendenza accademica, letteraria e classica, per la poca serietá del suo contenuto e la sua separazione da tutt'i grandi interessi morali, politici e sociali che allora commovevano e ringiovanivano molta parte di Europa. Giunta l'arte a quella perfezione, aveva bisogno di un nuovo contenuto per trasformarsi e rinsanguarsi. E se la reazione tridentina ci avesse dato questo nuovo contenuto, sarebbe stata la benvenuta. Avremmo avuto una seria ristaurazione religiosa e letteraria. Ma fu ristaurazione delle forme, non della coscienza. Agli stessi riformatori mancava nella loro opera la serietá della coscienza, come vedrá chi studi bene la storia del concilio di Trento, non dico nel Sarpi, ma nello stesso Pallavicino, voce leziosa e

affettata di quei padri riformatori. Di che nacque l'ultimo pervertimento del carattere nazionale. L'idea che a salvare l'anima bastasse andare a messa e portare addosso uno scapolare, e che l'assoluzione del confessore fosse sufficiente a lavare tutte le macchie, salvo a tornar da capo, diede alle plebi italiane quell'impronta grottesca di bassezza, immoralitá e divozione, che anche oggi in molti luoghi non si è cancellata. Quanto alle classi colte, la vita era menzogna, una vita ostentatrice di sentimenti religiosi e morali senza alcuna radice nella coscienza. Tale la vita, tale la letteratura. Quella sua tendenza accademica e letteraria divenne la sua forma definitiva. Fu rettorica, cioè a dire menzogna, espressione pomposa di sentimenti convenzionali. Il pio Torquato prese sul serio quel nuovo contenuto, e vagheggiò un mondo eroico e religioso, che naufragò tra gli elementi che lo accompagnavano idillici e fantastici. Come sotto lo scapolare batteva il core del brigante, sotto a quelle forme pompose viveva invitto il naturalismo lirico, fantastico, idillico del vecchio contenuto. L'*Armida* divenne l'*Adone*, e l'*Aminta* il *Pastor fido*. Fra tante vite di santi e rappresentazioni sacre, fra tante liriche eroiche, morali e patriottiche, ciò che ancor vive è il naturalismo, una certa ebbrezza musicale de' sensi, che fa cantare a' marinai napolitani le stanze di Armida e i lubrici versi del Marino. Tutti si sentivano innanzi a un mondo poetico invecchiato e volevano rinnovarlo, e non vedevano che bisognava innanzi tutto rinnovare la coscienza. Aguzzarono l'intelletto, gonfiarono le frasi, e, non potendo esser nuovi, furono strani. L'attività si concentrò intorno alla frase, e il mondo letterario, segregato dalla vita e vuoto di ogni scopo serio, divenne un esercizio accademico e rettorico.

La parola come parola, fine a se stessa, è il carattere della forma letteraria o accademica. Nel secolo scorso aveva un aspetto ciceroniano e boccaccevole; ora, divenuta l'essenza stessa della letteratura, vi si aggiunge un'aria preziosa, cioè a dire una ostentazione di peregrinitá nella sottigliezza del concetto o nel giro della frase. Citammo giá alcuni esempi di Pietro Aretino. Ora ci è in tutti, anche ne' piú semplici, un po'

di Pietro Aretino. E quando questo sforzo dello spirito pareva soverchia fatica, gli scrittori rimanevano, senza piú, semplici parolai o frasaiuoli: ciò che si diceva « stile fiorito ». Queste sono le due forme della decadenza, di cui si vedono giá i vestigi in Pietro Aretino e che ora tengono il campo nelle accademie letterarie. Gli accademici s'incensano, si batton le mani, si decretano l'immortalitá. Abbiamo gli Ardenti, i Solleciti, gl'Intrepidi, gli Olimpici, i Galeotti, gli Storditi, gl'Insipidi, gli Ottusi, gli Smarriti. Acquistano un'importanza artificiale: molti vi pigliano il battesimo di grandi uomini, come fu del Salvini, dotto uomo, ma d'ingegno assai inferiore alla fama. Corona di questa letteratura frivola sono gli acrostici, gli indovinelli, gli anagrammi e simili giuochi di spiriti oziosi.

La parola come parola può per qualche tempo avere un'esistenza artificiale nelle accademie, ma non potrá mai formare una letteratura popolare, perché la parola, se come espressione è potentissima, come semplice sensibile è inferiore a tutti gli altri istrumenti dell'arte. La parola è potentissima quando viene dall'anima e mette in moto tutte le facoltá dell'anima ne' suoi lettori; ma, quando il di dentro è vuoto e la parola non esprime che se stessa, riesce insipida e noiosa. Allora la vista materiale, il colore, il suono, il gesto sono ben piú efficaci alla rappresentazione che quella morta parola. Si comprende adunque come i parolai, con tutto il loro spirito e la loro eleganza, mantennero la loro influenza in un circolo sempre piú ristretto di lettori, e come al contrario presero il sopravvento gli attori, i musici e i cantanti, divenuti popolarissimi in Italia e fuori. Le accademiche commedie del Fagiuoli doveano piacer meno che le commedie a soggetto, venute sempre piú in voga, dove il fondo monotono e tradizionale era ringiovanito dagli accessorii improvvisati e dall'abile mimica. D'altra parte, nella parola si sviluppava sempre piú l'elemento cantabile e musicale, giá spiccatissimo nel Tasso, nel Guarini, nel Marino. La sonoritá o la melodia era divenuta principal legge del verso o della prosa, e si fabbricavano i periodi a suon di musica: ciascuno aveva nell'orecchio un'onda melodiosa. Parte di rettorica era la declamazione,

cioè a dire un modo di recitare solenne e armonioso. La parola non era piú una idea, era un suono; e spesso recitavasi a controsenso, per non guastare il suono. Questo movimento musicale della nuova letteratura, giá visibile nel Petrarca e nel Boccaccio, pure armonizzato con le idee e le immagini, ora, in quella insipidezza di ogni vita interiore, diviene esso il principale regolatore di tutti gli elementi della composizione: tutto il solletico è nell'orecchio. E si capisce come, giunte le cose a questo punto, la letteratura muore d'inanizione, per difetto di sangue e di calore interno, e, divenuta parola che suona, si trasforma nella musica e nel canto, che piú direttamente ed energicamente conseguono lo scopo. Perciò fra tanta letteratura accademica il melodramma o il dramma musicale è il genere popolare, dove lo scenario, la mimica, il canto e la musica opera sull'immaginazione ben piú potentemente che la parola insipida, vacua sonoritá, rimasta semplice accessorio.

La letteratura moriva e nasceva la musica.

Giá la musica non fu mai scompagnata dalla poesia. Liriche sacre e profane erano cantate e musicate, e ancora tutta la varietá delle canzoni popolari. Nel teatro i cori e gl'intermezzi erano cantati. Ma, quando il dramma divenne insulso e la parola perdette ogni efficacia, si cercò l'interesse nella musica, e tutto il dramma fu cantato. E come la musica non bastasse, si ricorse a tutt'i mezzi piú efficaci su' sensi e sull'immaginativa: magnificenza e varietá di apparati scenici, combinazioni fantastiche di avvenimenti, allegorie e macchine mitologiche. Fu da questa corruzione e dissoluzione letteraria che uscí il melodramma o l'« opera », serbata a sí grandi destini.

Il primo tipo del melodramma è l'*Orfeo*. Il Tasso, il Guarini, il Marino sono scrittori melodrammatici. La lirica seicentistica è in gran parte melodrammatica. E quelle canzonette, tutti quei languori di Filli e Amarilli, sono i preludi del Metastasio. I trilli, le cadenze, le variazioni, i parallelismi, le simmetrie, le ripigliate, tutt'i congegni della melodia musicale, appariscono giá nella poesia. La parola, non essendo altro piú che musica, avea perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto.

XIX

LA NUOVA SCIENZA

[I. — Necessitá di un nuovo contenuto per una *nuova letteratura* — *Preparazione di esso nel nuovo mondo della scienza* — I nuovi filosofi o gli «uomini nuovi» nel Cinquecento: movimento puramente intellettuale — La reazione cattolica: non riesce del tutto a soffocarli — Sono essi il cuore d'Italia e i germi della vita nuova — Giordano Bruno: sue forze pratiche e speculative — Suo primo atteggiamento: ribellione e negazione. Il *Candelaio*: opera di critico e non di poeta — Satira della letteratura-pedanteria, della scienza-impostura e dell'amore-bestialitá — *I dialoghi satirici* — *Forme* letterarie tradizionali, nelle quali è avviluppato; e libertá della sua speculazione — La deduzione dell'enciclopedia dalle idee prime: lullismo — Attraverso esso, il concetto della coincidenza della serie intellettuale con la naturale *(De umbris idearum)*; e il superamento del dualismo medievale — La sua metafisica — Rivendicazione della materia: materialismo giovanile — La forma — Dio, lasciato ai teologi — L'anima del mondo, creatrice del mondo — Forma e materia distinte logicamente, une realmente — L'universo, uno infinito immobile — Reazione contro l'estranaturale, l'estramondano e l'ascetismo — Etica: l'amore del divino: l'eroico furore — Elementi contrastanti: filosofia in fermentazione — Tratti fondamentali: il divinizzamento della natura; la vita attiva; religiositá di Bruno — Il suo pensiero, sintesi ancora inorganica della scienza moderna — Rimane inefficace e ignoto in Italia.

II. — Gli «uomini nuovi», apostoli e martiri della filosofia — Bernardino Telesio, il «primo» degli uomini nuovi: ribellione all'autoritá e osservazione della natura — Tommaso Campanella: sua giovinezza e prime opere — G. B. della Porta — Incontro e relazioni del Campanella con Galileo — Concordanza tra i due e diversitá nell'atteggiamento *intellettuale*, pratico e letterario — Congiura e prigionia del Campanella — Processo di Galileo — Il persistente primato d'Italia nelle scienze positive: la scuola di Galileo — L'indirizzo filosofico, continuato dal Campanella — Spirito

poetico nel Bruno e nel Campanella — Sintesi anche piú ricca e contraddittoria in questo secondo — Sensismo, e facoltá religiosa — Simili contraddizioni nelle idee politiche: il papa come sovrano e il sovrano come sapienza e ragione: la Cittá del Sole — Critica della societá esistente: sofisti, ipocriti e tiranni — Ideale politico: forma di democrazia cristiana — Il Bruno e il Campanella precorrono l'uno il razionalismo, l'altro il neocattolicismo moderno — Le idee critiche del Campanella e le sue poesie — Vagheggiamento di una riforma della societá.

III. — Lo stesso spirito, come pensiero politico, in Venezia — Scrittori politici italiani succeduti al Machiavelli: il Botero — Paolo Paruta — Avversione alla curia e al gesuitismo: simpatie per la Riforma; asserzione dei diritti dello Stato — Paolo Sarpi — La *Storia del concilio di Trento* — Serio proposito di oggettivitá storica e irrompente soggettivitá razionalistica — La forma letteraria: comparazione con quella della *Storia* del Pallavicino — Sostanziale unitá di spirito in Machiavelli, Bruno, Campanella, Galileo e Sarpi.

IV. — Impossibilitá per la Chiesa cattolica di assimilarsi le nuove idee e tendenze: motivi politici: la restaurazione come reazione — Formazione, a servigio di essa, della cultura e della morale gesuitica — La politica del gesuitismo — Il gesuitismo come naturale portato della storia e, perciò, progresso — La diffusione della cultura in Italia: economisti, giuristi, antiquari, eruditi, geografi — La pace d'Italia: distacco dalle lotte intellettuali e politiche europee — Continuazione del moto intellettuale italiano fuori d'Italia: Bacone, Cartesio e la filosofia del secolo decimosettimo: rivoluzione scientifica, religiosa, politica — In Italia, Arcadia ed erudizione — Opinione europea della decadenza scientifica d'Italia: coscienza di questa nella stessa Italia: servilitá verso gli stranieri e lenta penetrazione della scienza straniera.

V. — Il nuovo serio movimento italiano esce dal seno dell'erudizione — La critica: il Muratori e il Maffei — G. V. Gravina — F. Bianchini — L'erudizione barocca e accademica; il Salvini — L'ambiente intellettuale nel quale crebbe Giambattista Vico — Formazione umanistica ed erudita del Vico: la meditazione sul passato — Contatto col pensiero europeo: resistenza del Vico — Sua avversione a Cartesio e alla leggerezza della scienza moderna — Rivoluzionario, che si crede retrivo — Efficacia su lui di Bacone e di Grozio — Sua critica del principio cartesiano — La storicitá contro l'intellettualismo cartesiano — La coscienza del genere umano: la *Scienza nuova* — Lo sviluppo dell'umanitá da senso a mente: i corsi e i ricorsi: la storia ideale eterna — La nuova metafisica — La dimostrazione a posteriori del nuovo concetto: l'erudizione vichiana — Critica e rinnovamento della storiografia: studio delle lingue, dei miti, della poesia, del costume — Assorbimento della veritá cartesiana — La *Scienza nuova* come la *Divina commedia* della scienza: sintesi del passato, che apre l'avvenire — Il Vico contro l'antico e il moderno: il suo punto di vista

superiore: la sua conciliazione — Contrasto con le tendenze battagliere e distruttive dei suoi tempi — Limiti del Vico: non concepisce il progresso, non bene intende il medio evo e l'etá moderna: sua timiditá religiosa — Effetti formidabili che escono piú tardi dalle sue speculazioni — Inefficacia e oscuritá del Vico ai suoi tempi.

VI. — Il secolo decimottavo trae le conseguenze dalle premesse ideali del secolo precedente — Veste popolare della scienza: la riforma della societá secondo ragione: preparazione della rivoluzione — Lotta contro la vecchia societá: la borghesia contro le classi privilegiate: carattere cosmopolitico della lotta — Caso particolare di essa: la lotta giurisdizionale: borghesia e monarchia contro la curia romana — I giurisdizionalisti napoletani — Pietro Giannone, e la *Storia civile del regno di Napoli* — La polemica nella storia — Il Giannone e il Vico — Passaggio dalla *Storia civile* alla piú radicale negazione del *Triregno* — Liberalismo cortigiano — Sviluppo da questo del moto riformistico e rivoluzionario — Filosofi, filantropi, spiriti forti — La propaganda, l'apostolato, la nuova fede — La nuova scienza si trasmuta in letteratura.]

I

La letteratura non poteva risorgere che con la risurrezione della coscienza nazionale. Come negazione, ebbe vita splendida, che si chiuse col Folengo e l'Aretino. Arrestato quel movimento negativo dal concilio di Trento, nacque un'affermazione ipocrita e rettorica, sotto alla quale senti una delle forme piú deleterie della negazione, l'indifferenza. In quella stagnazione della vita pubblica e privata, non rimane alla letteratura altro di vivo che un molle lirismo idillico, il quale si scioglie nel melodramma e dá luogo alla musica.

Ma quel movimento non era puramente negativo. Vi sorgeva dirimpetto l'affermazione del Machiavelli, una prima ricostruzione della coscienza, un mondo nuovo in opposizione dell'ascetismo, trovato e illustrato dalla scienza. È in questo mondo nuovo che la letteratura dovea cercare il suo contenuto, il suo motivo, la sua novitá. Accettarlo o combatterlo era lo stesso. Ma bisognava ad ogni costo avere una fede: lottare, poetare, vivere, morire per quella.

I princípi furono favorevoli. Insieme con la nuova letteratura si era sviluppata un'agitazione filosofica nelle universitá e nelle

accademie, indipendente dalla teologia cattolica o riformista, o piuttosto in opposizione mascherata alla teologia e all'aristotelismo dominante ancora nelle scuole. I liberi pensatori eran detti «filosofi moderni» o i «nuovi filosofi», come predicatori di nuove dottrine; e vedemmo come il Tasso nella sua giovinezza soggiacque alla loro autoritá. Tra questi nuovi filosofi, che proclamavano l'autonomia della ragione e la sua indipendenza da ogni autoritá di teologo e di filosofo, disputando soprattutto contro Aristotile, era Bernardino Telesio, dell'accademia cosentina, nel quale è giá spiccata la tendenza all'investigazione de' fatti naturali e al libero filosofare, lasciate da parte le astrazioni e le forme scolastiche. Tra questi «uomini nuovi», come li chiama Bacone, ebbe qualche fama il Patrizi e Mario Nizzoli da Modena, che combatté ugualmente Aristotile e Platone, fuggí il gergo scolastico e fu detto dal Leibniz «*exemplum dictionis philosophiae reformatae*». Gli uomini nuovi chiamavano «pedanti» gli avversari, e, come portavano i tempi, alternavano le villanie con gli argomenti. Il carattere di questo nuovo filosofare era l'indipendenza della filosofia dirimpetto la fede e l'autoritá, il metodo sperimentale e la riabilitazione della materia o della natura, risecato dalla investigazione tutto ciò che è soprannaturale e materia di fede. Filosofia e letteratura andavano di pari passo: il Machiavelli e l'Ariosto s'incontravano sullo stesso terreno, ciascuno co' suoi mezzi. L'ironia dell'Ariosto ha il suo comento nella logica del Machiavelli. Come negazione, la nuova filosofia era troppo radicale, perché non solo negava il papato, ma il cattolicismo; e non solo il cattolicismo, ma il cristianesimo; e non solo il cristianesimo, ma l'altro mondo; e non solo l'altro mondo, ma Dio stesso. Non è che queste cose apertamente si negassero; anzi il linguaggio era pieno di cautele e di ossequi, maestro il Machiavelli: ma co' piú umili inchini le mettevano da parte, come materia di fede, e vi sostituivano la «natura», il «mondo», la «forza delle cose,» la «patria», la «gloria»: altri elementi ed altri fini. Era in fondo l'umanismo e il naturalismo, appoggiato alla ragione e all'esperienza, che prendeva il suo posto nel mondo. Questo grande movimento dello

spirito, che segna l'aurora de' tempi moderni e che si può ben chiamare il Rinnovamento, avea nell'intelletto italiano la sua posizione piú avanzata. Tutte le idee religiose, morali e politiche del medio evo erano parte affievolite, parte affatto cancellate nella coscienza degli uomini colti, anche de' preti, anche de' papi: l'indifferenza pubblica aveva la sua espressione nell'ironia, nel cinismo, nell'umorismo letterario. Ora questa negazione e indifferenza universale non potea produrre un organismo politico e sociale, anzi era indizio piú di dissoluzione che di nuova formazione. La negazione non era effetto di una energica affermazione, come fu per la Riforma, reazione contro il paganesimo e il materialismo della corte romana, prodotta da un vivace sentimento spiritualista, religioso e morale, secondato da passioni e interessi politici. La Riforma riuscí, perché fu limitata nella sua negazione e nelle sue conclusioni, perché avea a sua base lo spirito religioso e morale delle classi colte, e perché, combattendo il papa e sostenendo i principi nella loro lotta contro l'imperatore, seppe metter dalla sua gl'interessi e le ambizioni. Presso noi, la negazione era un fatto puramente intellettuale; e quanto piú assolute le conclusioni dell'intelletto, tanto piú era debole la volontá e la forza di effettuarle. L'ideale stava a troppa distanza dal reale. La stessa utopia, ne' suoi voli d'immaginazione, rimaneva inferiore a quella posizione cosí avanzata dell'intelletto. Rimasero dunque conclusioni accademiche, temi rettorici, investigazioni solitarie nell'indifferenza pubblica. Le stesse audacie del Machiavelli passarono inosservate. La libertá del pensiero non era scritta in nessuna legge, ma ci era nel fatto, e si filosofava e si disputava sopra qualsivoglia materia senz'altro pericolo che degli emuli e invidiosi, che talora concitavano contro gli uomini nuovi le ire papali. Se il movimento avesse potuto svilupparsi liberamente, non è dubbio che avrebbe trovato il suo limite nelle applicazioni politiche e sociali, fermandosi in quelle idee medie, che meno sono lontane dalla realtá e che si trovano giá delineate nel Machiavelli, il piú pratico e positivo di quegli *uomini nuovi*. Avremmo forse avuto la « patria » del Machiavelli, una Chiesa nazionale, una religione purgata di quella parte grottesca e assurda

che la rende spregevole agli uomini colti, e una educazione civile dell'animo e del corpo. Ma appunto allora l'Italia perdette la sua indipendenza politica e la sua libertá intellettuale; anzi la vittoria della Riforma in molte parti di Europa rese timidi e sospettosi i governanti, e cominciò feroce persecuzione contro gli uomini nuovi, eretici e filosofi, e piú gli eretici, come piú pericolosi. Avemmo il concilio di Trento e l'Inquisizione e, cosa anco peggiore, l'educazione gesuitica, eunuca e ipocrita. I piú arditi esularono; e venne sú la nuova generazione, con apparenze piú corrette e con una dottrina ufficiale che non era lecito mettere in discussione. Salvar le apparenze era il motto, e bastava. E ne uscí una societá scredente, sensuale, indifferente, rettorica nelle forme, insipida nel fondo, con letteratura conforme. Religione, patria, virtú, educazione, generositá, sono temi poetici e oratorii frequentissimi, con esagerazioni spinte all'ultimo eroismo, perché in nessuna relazione con la serietá e la pratica della vita.

Ma né l'Inquisizione co' suoi terrori, né poi i gesuiti co' loro vezzi poterono arrestare del tutto quel movimento intellettuale, che avea la sua base nel naturale sviluppo della vita italiana. Poterono bene ritardarlo tanto e impedirlo nel suo cammino, che ci volle piú di un secolo perché acquistasse importanza sociale.

La reazione aveva anche i suoi uomini dotti. Ma la differenza era in questo: che ne' suoi uomini era stagnata ogni attivitá intellettuale ed ogni vigore speculativo, vòlto il lavoro della mente agli accidenti e alle forme piú che alla sostanza, com'era pure de' letterati; dove negli altri hai un serio progresso intellettuale, vivificato dalla fede e stimolato dalla passione. La reazione avea vinto pienamente, avea seco tutte le forze sociali; e l'opposizione, cacciata via dalle accademie e dalle scuole, frenata dall'Inquisizione e dalla censura, toltale ogni libertá e forza di espansione, era una infima minoranza, appena avvertita nel gran movimento sociale. Perciò alla reazione mancò la lotta, dove si affina l'intelletto e si accendono le passioni, e per difetto di alimento rimase stazionaria e arcadica. L'attivitá intellettuale e l'ardore della fede rimase privilegio dell'opposizione,

sí che, dove trovi movimento intellettuale, ivi trovi opposizione piú o meno pronunziata, e spesso involontaria e quasi senza saputa dello scrittore. La storia di questa opposizione non è stata ancora fatta in modo degno. Pure, lá sono i nostri padri, *lá batteva il core d'Italia, lá stavano i germi della vita nuova.* Perché infine la vita italiana mancava per il vuoto della coscienza, e la storia di questa opposizione italiana non è altro se non la storia della lenta ricostituzione della coscienza nazionale. Cosa ci era nella coscienza? Nulla. Non Dio, non patria, non famiglia, non umanitá, non civiltá. E non ci era piú neppure la negazione, che anch'essa è vita; anzi ci era una pomposa simulazione de' piú nobili sentimenti con la piú profonda indifferenza. Se in questa Italia arcadica vogliamo trovare uomini che abbiano una coscienza e perciò una vita, cioè a dire che abbiano fede, convinzioni, amore degli uomini e del bene, zelo della veritá e del sapere, dobbiamo mirare lá, in questi «uomini nuovi» di Bacone, in questi primi santi del mondo moderno, che portavano *nel loro seno una nuova Italia e una nuova letteratura.*

E inchiniamoci prima innanzi a Giordano Bruno. Cominciò poeta: fu grande ammiratore del Tansillo. Aveva molta immaginazione e molto spirito: due qualitá che bastavano allora alla fabbrica di tanti poeti e letterati; né altre ne avea il Tansillo, e piú tardi il Marino e gli altri lirici del Seicento. Ma Bruno avea facoltá piú poderose, che trovarono alimento ne' suoi studi filosofici. Avea la visione intellettiva, o, come dicono, l'intuito, facoltá che può esser negata solo da quelli che ne son senza; e avea sviluppatissima la facoltá sintetica, cioè quel guardar le cose dalle somme altezze e cercare l'uno nel differente. Non era di ugual forza nell'analisi, dove non mostra pazienza e sagacia d'investigazione, ma quell'acutezza sofistica d'ingegno, *che fa di lui l'ultimo degli scolastici nelle argomentazioni* e il precursore de' marinisti ne' colori. Supplisce all'analisi con l'immaginazione, fantasticando dove non giunge la sua visione, saltando le idee medie e sforzandosi divinare quello che per lo stato allora della cognizione non può attingere. Spesso le sue idee sono immagini e le sue speculazioni sono fantasie e

allegorie. Ci era nel suo petto un dio agitatore, che sentono tutt'i grand'ingegni; ed era un dio filosofico, attraversato e avviluppato di forme poetiche, che gli guastano la visione e lo dispongono piú a costruire lui il mondo che a speculare sulla costruzione di quello. Con queste forze e con queste disposizioni si può immaginare qual viva impressione dovettero fare sul suo spirito gli studi filosofici. La sua coltura è ampia e seria: si mostra dimestico non solo de' filosofi greci, ma de' contemporanei. Ha una speciale ammirazione verso il « divino » Cusano e molta riverenza pel Telesio. Il suo favorito è Pitagora, di cui afferma invidioso Platone. Alla sua natura contemplativa e poetica dovea riuscire sommamente antipatico Aristotile, e ne parla con odio, quasi nemico. Cosa dovea parere a quel giovine tutto quell'edifizio teologico-scolastico-aristotelico, sconquassato dagli uomini nuovi, ma saldo ancora nelle scuole, sul quale s'innestava una societá corrotta e ipocrita? Il primo movimento del suo spirito fu negativo e polemico: fu la negazione delle opinioni ricevute, accompagnata con un amaro disprezzo delle istituzioni e de' costumi sociali. Era il tempo delle persecuzioni; i migliori ingegni emigravano: regnava l'Inquisizione. E Bruno era frate, e rate domenicano. Come uscí del convento e perché esulò, s'ignora. Ma a quel tempo bastava poco ad essere battezzato eretico: ricordiamo i terrori del povero Tasso. Fuggí Bruno in Ginevra, dove trovò un papa anche piú intollerante. Fuggí a Tolosa, a Lione, a Parigi, dove ebbe qualche tregua e pubblicò il suo primo lavoro. Era il 1582. Aveva una trentina di anni.

Cosa è questo primo lavoro? Una commedia, il *Candelaio*. Bruno vi sfoga le sue qualitá poetiche e letterarie. La scena è in Napoli, la materia è il mondo plebeo e volgare, il concetto è l'eterna lotta degli sciocchi e de' furbi, lo spirito è il piú profondo disprezzo e fastidio della societá, la forma è cinica. È il fondo della commedia italiana dal Boccaccio all'Aretino, salvo che gli altri vi si spassano, massime l'Aretino, ed egli se ne stacca e rimane al di sopra. Chiamasi « academico di nulla academia, detto il Fastidito ». Nel tempo classico delle accademie

il suo titolo di gloria è di non essere accademico. Quel « fastidito » ti dá la chiave del suo spirito. La societá non gl'ispira piú collera: ne ha fastidio, si sente fuori e sopra di essa. Si dipinge cosí:

L'autore, si lo conosceste, ...have una fisonomia smarrita: par che sempre sii in contemplazione delle pene dell'inferno...: un che ride sol per far comme fan gli altri. Per il piú lo vedrete fastidito, restio e bizarro.

Il mondo gli parve un gioco vano di apparenze, senza conclusione. E il risultato della sua commedia è « in tutto non esser cosa di sicuro; ma assai di negocio, difetto a bastanza, poco di bello e nulla di buono ». Nessuno interesse può destare la scena del mondo a un uomo che nella dedica conchiude cosí:

Il tempo tutto toglie e tutto dá; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno e può perseverare eternamente uno, simile e medesmo. Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto.

Ma non gli s'ingrandisce il senso poetico, il quale è appunto nel contrario: nel dar valore alle piú piccole rappresentazioni della natura e prenderci interesse. Un uomo simile era destinato a speculare sull'uno e sul medesimo, non certo a fare un'opera d'arte. Non si mescola nel suo mondo, ma ne sta da fuori e lo vede nelle sue generalitá. Ecco in qual modo dipinge l'innamorato:

Vedrete in un amante suspir, lacrime, sbadacchiamenti, tremori, sogni, rizzamenti, e un cuor rostito nel fuoco d'amore; pensamenti, astrazioni, còlere, maninconie, invidie, querele, e men sperar quel che piú si desia.

E continua di questo passo, ammassando tutt'i luoghi topici della rettorica e tutte le frasi della moda:

« cuor mio », « mio bene », « mia vita », « mia dolce piaga e morte », « dio », « nume », « poggio », « riposo », « speranza »,

« fontana », « spirto », « tramontana stella », ed « un bel sol ch'a l'alma mai tramonta »,... « crudo cuore », « salda colonna », « dura pietra », « petto di diamante »,... « cruda man c'ha chiavi del mio cuore », ...« mia nemica », ...« mia dolce guerriera », « versaglio sol di tutti miei pensieri », e « bei son gli amor miei, non quei d'altrui ».

È il vecchio frasario de' petrarchisti, venutogli a noia e ammassato qui alla rinfusa. Ci è il critico, non ci è il poeta comico che ci viva dentro e ci si trastulli. Fino il titolo, il *Candelaio*, lo mena a questa considerazione filosofica: che è la candela destinata a illuminare le « ombre delle idee ». Perciò costruisce il suo mondo comico a quel modo che costruisce il suo universo, guardando nelle apparenze l'essenza e la generalitá:

Eccovi avanti gli occhi ociosi princípi, debili orditure, vani pensieri, frivole speranze, scoppiamenti di petto, scoverture di corde, falsi presuppositi, alienazion di mente, poetici furori, offuscamento di sensi, turbazion di fantasia, smarrito peregrinaggio d'intelletto, fede sfrenate, cure insensate, studi incerti, somenze intempestive e gloriosi frutti di pazzia.

Con queste disposizioni, non individua, come fa l'artista, ma generalizza, mette insieme le cose piú disparate, perché nelle massime differenze trova sempre il simile e l'uno, e profonde antitesi, similitudini, sinonimi, con una copia, un brio, una novitá di relazioni che testimoniano straordinaria acutezza di mente. Chi legge Bruno si trova giá in pieno Seicento, e indovina Marino e Achillini. Ecco un periodo alla sua donna:

Voi, coltivatrice del campo dell'animo mio, che, dopo aver attrite le glebe della sua durezza e assottigliatogli il stile, accioché la polverosa nebbia sullevata dal vento della leggerezza non offendesse gli occhi di questo e quello, con acqua divina, che dal fonte del vostro spirto deriva, m'abbeveraste l'intelletto.

Sembra un periodo rubato a Pietro Aretino, che ne facea mercato. Il difetto penetra anche nella rappresentazione, essendo i caratteri concepiti astrattamente, perciò tesi e crudi, senza ombre

e chiaroscuri, con una cinica nuditá, resa anche piú spiccata da una lingua grossolana, un italiano abborracciato e mescolato di elementi napolitani e latini.

In questo mondo comico i tre protagonisti, che sono i tre sciocchi beffati e castigati, abbracciano la vita nelle sue tre forme piú spiccate, la letteratura, la scienza e l'amore, nella loro comica degenerazione. La letteratura è pedanteria, la scienza è impostura, l'amore è bestialitá. Il personaggio meglio riuscito è il pedante, che finisce sculacciato e rubato. E il pedante sotto vari nomi diviene parte sostanziale anche del suo mondo filosofico: diviene il suo elemento negativo e polemico. Dirimpetto alla sua speculazione ci è sempre il pedante aristotelico, che rappresenta il senso comune o le opinioni volgari, ed è messo alla berlina. La speculazione si sviluppa in forma di dialogo, dove il pedante rappresenta la parte del buffone, resa piú piccante dalla solennitá magistrale. A questo elemento comico aggiungi un altro elemento letterario, l'allegorico e il fantastico, che lo dispone a inviluppare i suoi concetti sotto immagini e finzioni, come è nel suo *Asino cillenico* e nello *Spaccio della bestia trionfante*. Qui arieggia Luciano, come in altri dialoghi, piú severamente speculativi, arieggia Platone. Il suo dialogo *Degli eroici furori* ricorda la *Vita nuova* di Dante: una filza di sonetti, ciascuno col suo comento, il quale nella sua generalitá è una dottrina allegorica intorno all'entusiasmo e alla ispirazione. Il contenuto nel Bruno è in molta parte nuovo, ma le sue forme letterarie non nascono dal contenuto, sono appiccate a quello; e sono forme invecchiate e corrotte dal lungo uso, perciò senza grazia e semplicitá e senza calore intimo. Se non disgustano e non annoiano, si dee al suo acuto spirito e alla sua attivitá intellettuale, che non ti fa mai stagnare e ti sorprende di continuo con sali, frizzi, antitesi, bizzarrie, concetti e finezze, che è il cattivo gusto degli uomini d'ingegno.

Ma quest'uomo, cosí inviluppato in forme tradizionali e giá guaste, che accennavano giá ad una prossima dissoluzione della letteratura italiana, era nella sua speculazione perfettamente libero e costruiva un nuovo contenuto, da cui dovea uscire piú

tardi una nuova critica e una nuova letteratura. La sua filosofia è la condanna piú esplicita delle sue forme e de' suoi pregiudizi letterari.

Non vo' giá analizzare il suo sistema filosofico: ché non fo storia di filosofia. Ma debbo notare le idee e le tendenze, che ebbero una decisa influenza sul progresso umano.

Ne' suoi primi scritti, tutti in latino, si vede il giovane a cui si apre tutto il mondo della cognizione, e cerca riassumerlo, costruire l'albero enciclopedico. Raimondo Lullo avea giá tentata questa sintesi, come aiuto della memoria. Bruno rifá il suo lavoro, stabilisce categorie e distinzioni, note mnemoniche o idee generali intorno a cui si aggruppino i particolari, come « cielo », « albero », « selva ». Queste note le chiama « suggelli », a cui è aggiunto « *sigillus sigillorum* », cioè le idee prime, da cui discendono le altre. Il suo entusiasmo per quest'« architettura lulliana », titolo di un suo scritto, è tale, che la chiama « arte delle arti », perché vi si trova « *quidquid per logicam, metaphysicam, cabalam, naturalem magiam, artes magnas atque breves theoretice inquiritur* ». Bruno non avea attinto che il meccanismo della scienza, perché queste categorie o distribuzioni per capi e per materia sono distinzioni formali e arbitrarie, e rassomigliano un dizionario fatto per categorie a soccorso della memoria. Il volgo ci dá molta importanza e crede, imparando quelle categorie, di avere imparato a cosí buon mercato tutte le scienze. Dicesi che molti gli stessero attorno per aver da lui il secreto di diventar dottori in qualche mese e che, beffati, gliene volessero: anzi a queste inimicizie plebee si attribuisce la sua fuga da Parigi e la sua andata a Londra. Ivi continuò i suoi studi lulliani e pubblicò *Explicatio triginta sigillorum*, con una introduzione intitolata: *Recens et completa ars reminiscendi*. In questi studi meccanici e formali si rivela giá un principio organico, che annunzia il gran pensatore. L'arte del ricordarsi si trasforma innanzi alla sua mente speculativa in una vera arte del pensare, in una logica, che è ad un tempo una ontologia. Ci è un libro pubblicato a Parigi nel 1582, col titolo: *De umbris idearum*; e lo raccomando a' filosofi, perché ivi è il primo germe di

quel mondo nuovo che fermentava nel suo cervello. Ivi tra quelle bizzarrie mnemoniche è sviluppato questo concetto capitalissimo: che le serie del mondo intellettuale corrispondono alle serie del mondo naturale, perché uno è il principio dello spirito e della natura, uno è il pensiero e l'essere. Perciò pensare è figurare al di dentro quello che la natura rappresenta al di fuori, copiare in sé la scrittura della natura. Pensare è vedere, ed il suo organo è l'occhio interiore, negato agl' inetti. Ond'è che la logica non è un argomentare, ma un contemplare, una intuizione intellettuale non delle idee, che sono in Dio, sostanza fuori della cognizione, ma delle ombre o riflessi delle idee ne' sensi e nella ragione. Bruno parla con disprezzo dantesco del volgo, a cui è negato il lume interno, la visione del vero e del buono, riflesso nella ragione e nella natura; e premette al suo libro questa protesta:

Umbra profunda sumus, ne nos vexetis, inepti;
non vos, sed doctos tam grave quaerit opus.

Che vuol dire in buono italiano: — Chi non ci vede, suo danno, e non ci stia a seccare. —

Questo concetto rinnovava la scienza nella sua sostanza e nel suo metodo. Il dualismo teologico-filosofico del medio evo, da cui scaturiva il dualismo politico, papa e imperatore, dava luogo all'unitá assoluta. E il formalismo meccanico aristotelico-scolastico cedeva il campo a un metodo organico, cioè a dire derivato dall'essenza stessa della scienza. Il nuovo concetto era la chiave della speculazione di Bruno.

A Londra Bruno sostenne una disputa sul sistema di Copernico, lungamente da lui narrata e con colori molto comici nella *Cena delle ceneri*, cioè del primo dí di quaresima. Poi sviluppò piú ampiamente le sue idee nel dialogo della *Causa, principio e uno*, e nell'altro dell'*Infinito, universo e mondi*, pubblicati a Londra nel 1584. Quei tre libri sono la sua metafisica.

Ciò che ti colpisce dapprima in questa speculazione è la riabilitazione, anzi l'indiamento della materia scomunicata, chiamata « peccato ». Bruno ha chiara coscienza di ciò che fa. Perché

mette in bocca al pedante aristotelico le opinioni volgari che correvano intorno alla materia. Il pedante è Polinnio, ed è descritto cosí:

Questo è un di quelli che, quando ti arrán fatta una bella costruzione, prodotta una elegante epistolina, scroccata una bella frase da la popina ciceroniana, qua è risuscitato Demostene, qua vegeta Tullio, qua vive Salustio; qua è un Argo che vede ogni lettera, ogni sillaba, ogni dizione... Chiamano all'essamina le orazioni, fanno discussione de le frase, con dire: — Queste sanno di poeta, queste di comico, queste di oratore. Questo è grave, questo è lieve; quello è sublime, quell'altro è «*humile dicendi genus*». Questa orazione è aspera: sarrebe bene se fusse formata cossí. Questo è uno infante scrittore, poco studioso de la antiquitá, *non redolet arpinatem, desipit Latium*. Questa voce non è tosca, non è usurpata da Boccaccio, Petrarca e altri probati autori... — Con questo trionfa, si contenta di sé, gli piaceno piú ch'ogn'altra cosa i fatti suoi: è un Giove che da l'alta specula remira e considera la vita degli altri uomini, suggetta a tanti errori, calamitadi, miserie, fatiche inutili. Solo lui è felice, lui solo vive vita celeste, quando contempla la sua divinitá nel specchio d'un spicilegio, un dizionario, un Calepino, un lessico, un *Cornucopia*, un Nizzolio... Se avvien che rida, si chiama Democrito; s'avvien che si dolga, si chiama Eraclito; se disputa, si chiama Crisippo; se discorre, si nome Aristotele; se fa chimere, si appella Platone; se mugge un sermoncello, se intitula Demostene; se construisce Virgilio, lui è il Marone. Qua corregge Achille, approva Enea, riprende Ettore, esclama contra Pirro, si condole di Priamo, arguisce Turno, iscusa Didone, comenda Acate: e infine, mentre «*verbum verbo reddit*» e infilza salvatiche sinonimie, «*nihil divinum a se alienum putat*». E, cossí borioso smontando da la sua catedra, come colui c'ha disposti i cieli, regolati i senati, domati eserciti, riformati i mondi, è certo che, se non fusse l'ingiuria del tempo, farrebe con gli effetti quello che fa con l'opinione. *O tempora, o mores!* Quanti son rari quei che intendeno la natura de' particípi, degli adverbi, delle coniunczioni!

Polinnio sarebbe immortale, se fosse in azione cosí vivo e vero come è dipinto qui; ma l'artista è inferiore al critico, né il Polinnio che parla è uguale al Polinnio descritto con cosí felice

umore sarcastico. Polinnio sa a mente tutto quello che è stato scritto intorno alla materia, e tutto solo, « *ita, inquam, solus ut minime omnium solus* », come fosse in cattedra, ti sciorina sulla materia una lezione, anzi, come dice lui, una « nervosa orazione »:

La materia... di peripatetici dal principe..., *non minus* che dal Platon divino e altri, or « caos », or « *hyle* », or « *silva* », or « massa », or « potenzia », or « aptitudine », or « *privationi admixtum* », or « *peccati causa* », or « *ad maleficium ordinata* », or « *per se non ens* », or « *per se non scibile* », or « *per analogiam ad formam cognoscibile* », or « *tabula rasa* », or « *indepictum* », or « *subiectum* », or « *substratum* », or « *substerniculum* », or « *campus* », or « *infinitum* », or « *indeterminatum* », or « *prope nihil* », or « *neque quid, neque quale, neque quantum* », *tandem* ... « femina » vien detta: *tandem, inquam, ut una complectantur omnia vocula...*, « *foemina* » *dicitur*.

Ebbene, questa materia che Polinnio per disprezzo chiama « femmina », la « causa del peccato », la « tavola rasa », il « *prope nihil* », il « *neque quid, neque quale, neque quantum* », è proclamata da Bruno immortale e infinita. Passano le forme: la materia resta immutabile nella sua sostanza:

Nella natura, variandosi in infinito e succedendo l'una a l'altra le forme, è sempre una materia medesma... Quello che era seme si fa erba, e da quello che era erba si fa spica, da che era spica si fa pane, da pane chilo, da chilo sangue, da questo seme, da questo embrione, da questo uomo, da questo cadavero, da questo terra, da questa pietra... Bisogna dunque che sia una medesima cosa, che da sé non è pietra, non terra, non cadavero, non uomo, non embrione, non sangue...: ma che, dopo che era sangue, si fa embrione, ricevendo l'essere embrione; dopo che era embrione, riceve l'essere uomo, facendosi uomo.

E, poiché tutte le forme passano ed ella resta, Democrito e gli epicurei « quel che non è corpo dicono esser nulla: per conseguenza vogliono la materia sola essere la sustanza de le cose, e anco quella essere la natura divina », le forme non essendo « altro che certe accidentali disposizioni de la materia »,

come sostengono i « cirenaici, cinici e stoici ». Bruno avea dapprima la stessa opinione, diffusa giá in molti contemporanei, soprattutto nei medici, parendogli che quella dottrina avesse « fondamenti piú corrispondenti alla natura che quei di Aristotele ». Cominciò dunque prettamente materialista; ma, considerata la cosa « piú maturamente », non poté confondere la potenza passiva di tutto e la potenza attiva di tutto, chi fa e chi è fatto, la forma e la materia: onde venne nella conclusione esserci nella natura due sustanze, l'una ch'è forma, l'altra che è materia, la « potestá di fare » e la « potestá di esser fatto ». Perciò nella scala degli esseri « c'è uno intelletto, che dá l'essere a ogni cosa, chiamato da' pitagorici... 'datore delle forme'; una anima e principio formale, che si fa e informa ogni cosa, chiamata da' medesmi 'fonte delle forme'; una materia, della quale vien fatta e formata ogni cosa, chiamata da tutti 'ricetto delle forme' ».

Quanto all'intelletto, « primo e ottimo principio », « non possiamo conoscer nulla se non per modo di vestigio », essendo la « divina sustanza... infinita » e « lontanissima da quelli effetti che sono l'ultimo termine del corso della nostra discorsiva facultade ». Dio dunque è materia di fede e di rivelazione, e, secondo la teologia e « ancora tutte riformate filosofie », è cosa « da profano e turbolento spirto il voler precipitarsi a... definire circa quelle cose che son sopra la sfera della nostra intelligenza ». Dio « è tutto quel che può essere »: in lui potenza e atto « son la medesima cosa », possibilitá assoluta, atto assoluto. « Lo uomo è quel che può essere; ma non è tutto quel che può essere... Quello, che è tutto che può essere, è uno il quale nell'esser suo comprende ogni essere. Lui è tutto quel che è e può essere ». In lui ogni potenza e atto è « complicato, unito e uno: nelle altre cose è esplicato, disperso e moltiplicato ». Lui è « potenza di tutte le potenze, atto di tutti gli atti, vita di tutte le vite, anima di tutte le anime, essere de tutto l'essere ». Perciò il Rivelatore lo chiama « Colui che è », il « Primo » e il « Novissimo », poiché « non è cosa antica e non è cosa nuova », e dice di lui: « *Sicut tenebrae eius, ita et lumen eius* ». « Atto absolutissimo » e « absolutissima potenza, non può esser compreso da l'intelletto se non per modo di

negazione: *non può... esser capito, né in quanto può esser tutto né in quanto è tutto* ». Ond'è che il sommo principio è escluso dalla filosofia; e Bruno costruisce il mondo, lasciando da parte la piú alta contemplazione, *che ascende sopra la natura, la quale* « a chi non crede è impossibile e nulla ». Quelli che non hanno il lume soprannaturale « stimano ogni cosa esser corpo, o semplice, come lo etere, o composto, come li astri; e non cercano la divinitá fuor de l'infinito mondo e le infinite cose, ma dentro questo e in quelle ». Questa è la sola differenza tra il « fedele teologo » e il « vero filosofo ». E Bruno conchiude: — Credo che abbiate compreso quel che voglio dire. — Il medio evo avea per base il soprannaturale e l'estramondano: Bruno lo ammette come « fedele teologo »; ma, come « vero filosofo », cerca la divinitá non fuori del mondo, ma nel mondo. È in fondo la piú radicale negazione dell'ascetismo e del medio evo.

Lasciando da parte la contemplazione del primo principio, rimangono due sostanze: la forma che fa e la materia di cui si fa, i due princípi costitutivi delle cose.

La forma nella sua assolutezza è l'« anima del mondo », la cui « intima, piú reale e propria facoltá e parte potenziale » è l'« intelletto universale ». Come il nostro intelletto produce le specie razionali, cosí l'intelletto o l'anima del mondo produce le specie naturali, « empie il tutto, illumina l'universo », come disse il poeta: « ...*totamque infusa per artus, Mens agitat molem et toto se corpore miscet* ». Questo intelletto, detto da' platonici « fabro del mondo » e da Bruno « artefice interno », « infondendo e porgendo qualche cosa del suo alla materia,... produce il tutto ». Esso è la forma universale e sostanziale insita nella materia, perché non *opera circa la materia e fuor di quella*, ma figura la materia da dentro, « come da dentro del seme o radice » forma « il stipe, da dentro il stipe caccia i rami, da dentro i rami le formate brance, da dentro queste ispiega le gemme, da dentro forma, figura e intesse, come di nervi, le fronde, gli fiori, gli frutti ». La natura opra dal centro, per dir cosí, del suo soggetto o materia. Sicché la forma, se, *come causa efficiente, è estrinseca*, perché

« non è parte delle cose produtte »; « quanto a l'atto della sua operazione », è intrinseca alla materia, perché opera nel seno di quella. È causa, cioè, fuori delle cose; ed è insieme principio, cioè insito nelle cose. Non ci è creazione: ci è generazione, o, come dice Bruno, « esplicazione ».

La forma è in tutte le cose, e perciò tutte le cose hanno anima. Vivere è avere una forma, avere anima. Tutte le cose sono viventi. « Se la vita si trova in tutte le cose, l'anima » è « forma di tutte le cose »: presiede alla materia, « signoreggia nelli compositi, effettua la composizione e consistenzia de le parti ». Perciò essa è immortale e una, non meno che la materia. Ma, « secondo la diversitá delle disposizioni della materia e secondo la facultá de' princípi materiali attivi e passivi, viene a produr diverse figurazioni ». Sono queste forme esteriori che solo si cangiano e annullano; « perché non sono cose, ma de le cose; non sono sustanze, ma de le sustanze sono accidenti e circostanze ». Perciò dice il poeta: « *Omnia mutantur, nihil interit* ». E Salomone dice: « *Quid est quod est? Ipsum quod fuit. Quid est quod fuit? Ipsum quod est. Nihil sub sole novum* ». Vani dunque sono i terrori della morte, e piú vani i terrori dell'« avaro Caronte, onde il piú dolce de la nostra vita ne si rape ed avelena ».

Machiavelli avea giá parlato di uno « spirito del mondo », immortale ed immutabile, fattore della storia secondo le sue leggi costitutive. Quello spirito della storia nella speculazione di Bruno è il « fabro del mondo », il suo « artefice interno ».

Dirimpetto alla forma assoluta è la materia assoluta, cioè secondo sé, distinta dalla forma. Come la forma esclude da sé ogni concetto di materia, cosí la materia esclude da sé ogni concetto di forma. La materia è « informe », potenza passiva, « pura, nuda, senza atto, senza virtú e perfezione », « *prope nihil* »: è l'indifferente, lo stesso e il medesimo, il tutto e il nulla. Appunto perché è tutte le cose, non è alcuna cosa. E perché non è alcuna cosa, non è corpo; « *nullas habet dimensiones* », è indivisibile; soggetto di cose corporee e incorporee. « Se avesse certe dimensioni, certo essere, certa figura, certa proprietá, certa differenzia, non sarebbe » assoluta.

Ma forma e materia nella loro assolutezza, come aventi vita propria, estrinseca l'una all'altra, sono non distinzioni reali, ma vocali e nominali; sono distinzioni logiche o intellettuali, perché «l'intelletto divide quello che in natura è indiviso», com'è vizio di Aristotile e degli scolastici, che popolarono il mondo di entitá logiche, quasi fossero sussistenze reali. Bruno si beffa in molte occasioni di questi filosofi, che moltiplicarono gli enti, immaginando fino la «socrateitá» come l'essenza di Socrate, la «ligneitá» come essenza del legno. Questa distinzione tra gli enti logici e gli enti reali è giá un grande progresso. Non che le distinzioni logiche sieno senza importanza, anzi esse sono una serie corrispondente alla serie delle cose, sono le generalitá della natura: il torto è di considerarle cose viventi e reali, e credere, per esempio, che forma e materia sieno due sostanze distinte, appunto perché possiamo e dobbiamo concepirle distinte.

In natura o nella realtá forma e materia sono una sola sostanza. L'una implica l'altra: porre l'una è porre l'altra. La forma non può sussistere se non aderente alla materia, una forma che stia da sé è una astrazione logica. Parimente la materia vuota e informe è un'astrazione: essa è come una «pregnante che ha giá in sé il germe vivo». Non ci è forma che non abbia in sé «un che materiale», e non ci è materia che non abbia in sé il suo principio formale e divino. Bruno dice: «Lo ente, logicamente diviso in quel che è e può essere, fisicamente è indiviso, indistinto e uno». Perciò la potenza coincide coll'atto, la materia con la forma. Giove, «la essenzia per cui tutto quel ch'è ha l'essere», è «intimamente» in tutto; onde «s'inferisce che tutte le cose sono in ciascuna cosa; e... tutto è uno».

La materia non è dunque nulla, «*prope nihil*», come vuole Aristotile; anzi ha in sé tutte le forme, e le produce dal suo seno per opera della natura, efficiente o artefice «interno e non esterno, come aviene ne le cose artificiali». Se il principio formale fosse esterno, si potrebbe dire ch'ella «non abbia in sé forma e atto alcuno»; ma le ha tutte, perché tutte le caccia «dal suo seno». Perciò la materia non è «quello in cui le cose

si fanno », ma quello « di cui ogni specie naturale si produce ». Ciò che, oltre i pitagorici, Anassagora e Democrito, comprese anche Mosé, quando disse: « ' Produca la terra li suoi animali ',... quasi dicesse: ' Producale la materia ' ». Adunque le « forme » ed « entelechie » di Aristotile e le « fantastiche idee di Platone », i « sigilli ideali separati da la materia... son peggio che mostri », sono « chimere e vane fantasie ». La materia è fonte dell'attualitá; è non solo in potenza, ma in atto; è sempre la medesima e immutabile, in eterno stato; e non è quella che si muta, ma quella intorno alla quale e nella quale è la mutazione. Ciò che si altera è il composto, non la materia. Si dice stoltamente che la materia appetisca la forma. Non può appetere « il fonte de le forme, che è in sé », perché nessuno appete ciò che possiede. E perciò, in caso di morte, non si dee dire che « la forma fugge... o... lascia la materia, ma piú tosto che la materia rigetta quella forma » per prenderne un'altra. Il povero Gervasio, che fa nel dialogo la parte del senso comune e volgare, vedendo a terra non solo le opinioni aristoteliche di Polinnio, ma tante altre cose, esce in questa esclamazione: — « Or ecco a terra non solamente gli castelli di Polinnio, ma ancora d'altri che di Polinnio! ». —

Adunque, se gl'individui sono innumerabili, ogni cosa è uno, e il conoscere questa unitá è lo scopo e termine di tutte le filosofie e contemplazioni naturali, montando non al sommo principio, escluso dalla speculazione, ma alla somma monade o atomo o unitá, anima del mondo, atto di tutto, potenza di tutto, tutta in tutto.

Questa sostanza unica è « l'universo, uno, infinito, inmobile ». « Non è materia, perché non è figurato né figurabile;... non è forma, perché non informa né figura » sostanza particolare, « atteso che è tutto, è massimo, è uno, è universo... È talmente forma che non è forma, è talmente materia che non è materia, è talmente anima che non è anima; perché è il tutto indifferentemente, e però è uno: l'universo è uno ». In lui tutto è centro: il centro è dappertutto, e la circonferenza è in nessuna parte; ed anche la circonferenza è dappertutto, e in nessuna parte il centro. Non c'è vacuo, tutto è pieno: quello in cui vi può

essere corpo, e *che può contenere qualche cosa, e nel cui seno* sono gli atomi. Perciò l'universo è di dimensione infinita e i mondi sono innumerabili. La causa finale del mondo è la perfezione, e *agl'innumerabili gradi di perfezione rispondono i* mondi innumerabili: animali grandi, co' loro organi e il loro sviluppo, de' quali uno è la terra. Per la continenza di questi innumerabili si richiede uno spazio infinito, l'eterea regione, dove si muovono i mondi, perciò non affissi e inchiodati. Vano è cercare il loro motore esterno, perché tutti si muovono dal principio interno, che è la propria anima.

Il punto di partenza è una reazione visibile contro il soprannaturale e l'estramondano. Il mondo, popolato di universali nel medio evo, è negato da Bruno in nome della natura. Dio stesso, dice Bruno, se non è natura, è natura della natura; se non è l'anima del mondo, è l'anima dell'anima del mondo. E in questo caso è materia di fede, non è parte della cognizione. La base della sua dottrina è perciò l'intrinsechezza del principio formale o divino nella natura. Ciascuno ha Dio dentro di sé. Il vero e il buono luce dentro di noi non per lume soprannaturale, ma per lume naturale. Il naturalismo reagiva contro il soprannaturale.

Quelli che hanno lume soprannaturale, come i profeti, cioè a dire che ricevono il lume dal di fuori, egli li chiama « asini » o « ignoranti », de' quali fa un ironico panegirico nell'*Asino cillenico*; e tra questi e quelli che hanno il lume naturale e vedono per virtú propria, è la stessa differenza che è « tra l'asino che porta i sacramenti e la cosa sacra ». Quelli sono vasi e strumenti; questi principali artefici ed efficienti: quelli hanno piú dignitá, perché hanno la divinitá; questi sono essi piú degni, e sono divini. *L'asinitá è la condizione della fede: chi crede non ha* bisogno di sapere; e l'asinitá conduce alla vita eterna.

Forzatevi, forzatevi dunque ad esser asini, o voi che siete uomini!... — grida Bruno con umore: —[cosí] divoti e pazienti, [sarete] contubernali a l'angeliche squadre... E voi, che siete giá asini,... adattatevi a proceder... da bene in meglio, afinché perveniate... a quella dignitá la quale non per scienze ed opre,... ma per *fede*

s'acquista. Se... tali sarete..., vi trovarete scritti nel libro de la vita, impetrarete la grazia in questa militante, ed otterrete la gloria in quella trionfante ecclesia, nella quale vive e regna Dio per tutti secoli de' secoli.

Questa tirata umoristica finisce con un « molto pio » sonetto in lode degli asini, il cui concetto è che « il gran Signor li vuol far trionfanti ». Né solo è l'asino trionfante, ma l'ozio, perché l'eterna felicitá s'acquista per « fede », non per « scienze » e non per « opre ». Anche dell'ozio hai un panegirico ironico, e per saggio diamo il seguente sillogismo:

Li dèi son dèi perché son felicissimi; li felici son felici perché son senza sollecitudine e fatica; fatica e sollecitudine non han color che non si muovono ed alterano; questi son massime quei c'han seco l'ocio: dunque gli dèi son dèi perché han seco l'ocio.

Sillogismo pieno di senso nella sua frivola apparenza. Momo, il censore divino, ne resta intrigato, e dice che, « per aver studiato logica in Aristotele, non aveva imparato di rispondere agli argumenti in quarta figura ». L'ozio fa naturalmente l'elogio dell'etá dell'oro, la sua etá, il suo regno, e cita i bei versi del Tasso:

... legge aurea e felice,
che Natura scolpí: « S'ei piace, ei lice ».

E finisce con questa esortazione:

Lasciate l'ombre, ed abbracciate il vero,
non cangiate il presente col futuro.
Voi siete il veltro che nel rio trabocca,
mentre l'ombra desia di quel c'ha in bocca.
Aviso non fu mai di saggio e scaltro,
perder un ben per acquistarne un altro.
A che cercate sí lungi diviso,
se in voi stessi trovate il paradiso?

L'ozio e l'ignoranza sono i caratteri della vita ascetica e monacale, della quale Bruno aveva avuto esperienza:

[La libertade] — fa egli dire a Giove, — quando verrá ad essere oziosa, sará frustratoria e vana, come indarno è l'occhio che non vede, e mano che non apprende... Ne l'etá... dell'oro per l'ocio gli uomini non erano piú virtuosi che sin al presente le bestie son virtuose, e forse erano piú stupidi che molte di queste.

Bruno rigetta quella vita oziosa, che fu detta « aurea » e ch'egli chiama « scempia », fondata sulla passivitá dell'intelletto e della volontá, e non può parlarne senz'aria di beffa. Il soprannaturale è incalzato ne' suoi princípi e nelle sue conseguenze.

Secondo la morale di Bruno, il lume naturale viene destato nell'anima dall'amore del divino o dal principio formale aderente alla materia, e per il quale la materia è bella. Amare la materia in quanto materia è cosa bestiale e volgare, e Bruno se la prende col Petrarca e i petrarchisti, lodatori di donne per ozio e per pompa d'ingegno, a quel modo che altri « han parlato delle lodi della mosca, del scarafone, de l'asino, de Sileno, de Priapo, scimie de quali son coloro c'han poetato a' nostri tempi — dic'egli — delle lodi degli orinali, de la piva, della fava, del letto, delle bugie, del disonore, del forno, del martello, della carestia, de la peste ». Obbietto dell'amore eroico è il divino o il formale: la bellezza divina « prima si comunica all'anime, e... per quelle... si comunica alli corpi; onde è che l'affetto ben formato ama... la corporal bellezza, per quel che è indice della bellezza del spirito. Anzi quello che n'innamora del corpo è una certa spiritualitá che veggiamo in esso, la qual si chiama 'bellezza'; la qual non consiste nelle dimensioni maggiori o minori, non nelli determinati colori o forme, ma in certa armonia e consonanza de membri e colori ». L'amore sveglia nell'anima il lume naturale o la visione intellettiva, la luce intellettuale, e la tiene in istato di contemplazione o di astrazione, sí che pare insana e furiosa, come posseduta dallo spirito divino. Questo è non il volgare, ma l'eroico furore, per il quale l'anima si converte come Atteone in quel che cerca: cerca Dio e diviene Dio; e, avendo contratta in sé la divinitá, non è necessario che la cerchi fuori di sé. « Però ben si dice il regno de Dio esser in noi, e la divinitade abitar in noi per forza » della visione intellettuale. Non tutti gli uomini hanno la visione

intellettuale, perché non tutti hanno l'amore eroico: ne' piú domina non la mente, che innalza a cose sublimi, ma l'immaginazione, che abbassa alle cose inferiori; e questo volgo concepisce l'amore a sua immagine:

> fanciullo il credi, perché poco intendi;
> perché ratto ti cangi, ei par fugace;
> per esser orbo tu, lo chiami cieco.

L'amore eroico è proprio delle nature superiori, dette « insane », non perché non sanno, ma perché « soprasanno »: sanno piú dell'ordinario e tendono piú alto, per aver piú intelletto.

La visione o contemplazione divina non è però oziosa ed estrinseca, come ne' mistici e ascetici: Dio è in noi, e possedere Dio è possedere noi stessi. E non ci viene dal di fuori, ma ci è data dalla forza dell'intelletto e della volontá, che sono tra loro in reciprocanza d'azione: l'intelletto, che, suscitato dall'amore, acquista occhio e contempla; e la volontá, che, ringagliardita dalla contemplazione, diviene efficace o doppiata: ciò che Bruno esprime con la formola: « io voglio volere ». Dalla contemplazione esce dunque l'azione: la vita non è ignoranza e ozio, anzi è « intelletto e atto mediante l'amore », secondo la formola dantesca rintegrata da Bruno: è intendere ed operare. Maggiori sono le contrarietá e le necessitá della vita, e piú intensa è la volontá, perché amore è unitá e amicizia de' contrari o degli oppositi, e nel contrasto cerco la concordia. La mente è unitá; l'immaginazione è moto, è diversitá; la facultá razionale è in mezzo, composta di tutto, in cui concorre l'uno con la moltitudine, il medesimo col diverso, il moto con lo stato, l'inferiore col superiore. Come gli dèi trasmigrano in forme basse e aliene, o per sentimento della propria nobiltá ripigliano la divina forma; cosí il furioso eroico, innalzandosi per la conceputa specie della divina beltá e bontá, con l'ale dell'intelletto e volontá intellettiva s'innalza alla divinitá, lasciando la forma di soggetto piú basso:

> Da suggetto piú vil divegno un dio...
> Mi cangio in Dio da cosa inferiore.

« Cangiarsi in Dio » significa levarsi dalla moltitudine all'uno, dal diverso allo stesso, dall'individuo alla vita universale, dalle forme cangianti al permanente, vedere e volere nel tutto l'uno e nell'uno il tutto. O, per uscire da questa terminologia, Dio è veritá e bontá scritta al di dentro di noi, visibile per lume naturale; e cercarla e possederla è la perfezione morale, lo scopo della vita.

È stato notato che Bruno non ti offre un sistema concorde e deciso. La filosofia è in lui ancora in istato di fermentazione. Hai i vacillamenti dell'uomo nuovo, che vive ancora nel passato e del passato. Combatte il soprannaturale, ma il suo lume naturale, la sua « *mens tuens* », la sua intuizione intellettiva, ne serba una confusa reminiscenza. Contempla Dio nella infinitá della natura, ma non sa strigarsi dal Dio estramondano e non sa che farsene, rimasto come un antecedente inconciliato della sua speculazione. Ora quel Dio è veritá e sostanza, e noi siamo sua ombra, « *umbra profunda sumus* »; ora quel Dio è proprio la natura, o, « se non è natura, è natura della natura ». Ci è in lui confuso Cartesio, Spinosa e Malebranche. Combatte la scolastica, e ne conserva in gran parte le abitudini. Odia la mistica, e talora, a sentirlo, è piú mistico di un santo padre. Rigetta l'immaginazione, e ne ha tutt'i vizi e tutte le forme. Manca l'armonia nel suo contenuto e nelle sue forme. E non è maraviglia che anche oggi i filosofi si accapiglino nella interpretazione del suo sistema.

Interessantissima è questa storia interiore dello spirito di Bruno, nelle sue distinzioni e sottigliezze e nelle oscillazioni del suo sviluppo; anzi è questa la sua vera biografia. Niente è piú drammatico che la vita interiore di un grande spirito, nella sua lotta con l'educazione, co' maestri, con gli studi, col tempo, co' pregiudizi, nelle sue imitazioni, fluttuazioni e resistenze. La sua grandezza è appunto in questo: di vincere in quella lotta, cioè che di mezzo a quelle fluttuazioni si stacchino con maggior forza ed evidenza le sue tendenze predilette, che gli dánno un carattere ed una fisonomia. E questa fisonomia di Bruno noi dobbiamo cercare a traverso i suoi ondeggiamenti.

Innanzi tutto, Bruno ha sviluppatissimo il sentimento religioso, cioè il sentimento dell'infinito e del divino, com'è di ogni spirito contemplativo. Leggendolo, ti senti piú vicino a Dio. E non hai bisogno di domandarti se Dio è e cosa è. Perché lo senti in te e appresso a te, nella tua coscienza e nella natura. Dio è « piú intimo a te che non sei tu a te stesso ». Tutte le religioni non sono in fondo che il divino in diverse forme. E sotto questo aspetto Bruno ti fa un'analisi assai notevole delle religioni antiche e nuove. L'amore del divino, il « furore eroico », è il carattere delle nobili nature. E questo amore ci rende atti non solo a contemplare Dio come veritá, ma ancora a realizzarlo come bontá. Ivi ha radice la scienza e la morale.

Questi concetti non sono nuovi, e di simili se ne trovano nella Scrittura e ne' padri. Ma lo spirito n'è nuovo. Non è solo questo: che « i cieli narrano la gloria di Dio »; ma quest'altro: che i cieli sono essi medesimi divini e si movono per virtú propria, per la loro intrinseca divinitá. È la riabilitazione della materia o della natura, non piú opposta allo spirito e scomunicata, ma fatta divina, divenuta « genitura di Dio ». È il finito o il concreto che apparisce all'infinito e lo realizza, gli dá l'esistenza. O, come dicesi oggi, è il Dio vivente e conoscibile che succede al Dio astratto e solitario. L'universo, eterno ed infinito, è la vita o la storia di Dio.

Questo è ciò che fu detto il « naturalismo di Bruno », o piuttosto del secolo; ed era il naturale progresso dello spirito, che usciva dalle astrattezze scolastiche, o, come dice Bruno, « dalle credenze e dalle fantasie », e cercava la sua base nel concreto e nel finito; era la prima voce della natura, che scopriva se stessa e si proclamava di essenza divina, una e medesima che la divinitá, « secondo che l'unitá è distinta nella generata e generante, o producente e prodotta ». Bruno, nel suo entusiasmo per la natura divina, dice che lo spirito eroico

vede l'anfitrite, il fonte di tutti numeri, de tutte specie, di tutte raggioni che è la monade, vera essenza dell'essere de tutti, e, se non la vede in sua essenza, in absoluta luce, la vede nella sua genitura, che gli è simile, che è la sua imagine: perché dalla monade,

che è la divinitade, procede questa monade, che è la natura, l'universo, il mondo, dove [ella] si contempla e si specchia:

cioè dove s'intende ed è intelligibile.

Questa visione di Dio, privilegio dello spirito eroico, non ha nulla a fare col lume soprannaturale, con la fede o la grazia o l'estasi, o altro che dal di fuori piova nell'anima. Dio, fatto conoscibile nel mondo, diviene materia della cognizione; e l'anima effettua la sua unione con lui per un atto della sua energia, per intrinseca virtú. La visione è intellettiva, e il suo organo è la mente, dove Dio, o la veritá, si rivela, come « in propria e viva sede », a quelli che la cercano, « per forza del riformato intelletto e volontá », cioè per la scienza.

L'amore del divino, spinto sino al « furore eroico », lega Bruno co' *mistici. Il naturalismo letterario era pretto materialismo*, che si sciolse nella licenza e nel cinismo, e mise capo in ozio idillico snervante, peggiore dell'ozio ascetico. Il naturalismo di Bruno era al contrario non il divino materializzato, ma la materia divinizzata. La materia in se stessa è volgare bestialitá: essa ha valore come divina. Il divino non è infuso o intrinseco, ma è insito e connaturato. Cercarlo ed effettuarlo è il degno scopo della vita. E non si rivela se non a quelli che lo cercano e lo conquistano col lavoro della mente, illuminata dall'amore eroico. Ciò distingue i vulgari da' nobili spiriti. Molti sono i chiamati, pochi gli eletti. « Molti rimirano, pochi vedono ». Bruno parla spesso con tale unzione e con tale esaltazione mistica, che ti pare un Dante o un san Bonaventura.

Ma *i mistici sono semplicemente contemplanti*; dove per Bruno non è contemplazione nella quale non sia azione, e non è azione nella quale non sia contemplazione. La nuda contemplazione è ozio. Contemplare è operare. Si vede l'uomo che esce dal convento ed entra nella vita militante.

Folengo esce dal convento rinnegando Dio e sputando sul viso alla societá. In lui il secolo scettico e materialista ha la sua ultima espressione. Anche a Bruno abbonda la satira e l'ironia; anche in lui ci è un lato negativo e polemico, sviluppato con potenza e abbondanza d'immaginazione. Ma questo lato

rimane assorbito nella sua speculazione. Il suo scopo è tutto positivo: è la restaurazione di Dio, e con esso del sentimento religioso e della coscienza. Ciò, che Savonarola tentò con la fede e con l'entusiasmo, egli tenta con la scienza. Non accetta Dio come gli è dato, né se ne rimette alla fede, perché non è un credente. Dio vuole cercarlo e trovarlo lui, con la sua attivitá intellettuale, con l'occhio della mente. E questo Dio da lui trovato, e di cui sente l'infinita presenza in se stesso e negl'infiniti mondi e in ciascun essere vivente, nel massimo e nel minimo, non rimane astratta veritá nella sua intelligenza, ma scende nella coscienza e penetra tutto l'essere: intelletto, volontá, sentimento e amore. Comincia scredente, finisce credente. Ma è un « credo » generato e formato nel suo spirito, non venutogli dal di fuori. Per questo « credo » non gli fu grave morire ancor giovane sul rogo, dicendo a' suoi giudici le celebri parole: « *Maiori forsitan cum timore sententiam in me fertis, quam ego accipiam* ». Sembra che il suo maggior peccato innanzi alla Chiesa sia stata la sua fede negl'infiniti mondi, come traspare da questa malvagia ironia dello Scioppio: « *Sic ustulatus misere periit, renunciaturus, credo, in reliquis illis, quos finxit, mundis, quonam pacto homines blasphemi et impii a romanis tractari solent* ».

Insisto su questo carattere entusiastico e religioso di Bruno, o, come egli dice, « eroico », che gli dá la figura di un santo della scienza. Quante volte l'umanitá, stanca di aggirarsi nell'infinita varietá, sente il bisogno di risalire al tutto ed uno, all'assoluto, e cercarvi Dio, le si affaccia sull'ingresso del mondo moderno la statua colossale di Bruno.

Il suo supplizio passò cosí inosservato in Italia, che parecchi eruditi lo mettono in dubbio. Né le opere sue vi lasciarono alcun vestigio. Si direbbe che i carnefici insieme col corpo arsero la sua memoria. Anche in Europa il brunismo lasciò deboli tracce. Il progresso delle idee e delle dottrine era cosí violento, che il gran precursore fu avvolto e oscurato nel turbinío. Come Dante, Bruno attendeva la sua risurrezione. E quando, dopo un lungo lavoro di analisi, riappare la sintesi, Jacobi e Schelling

sentirono la loro parentela col grande italiano, e riedificarono la sua statua.

In Bruno trovi la sintesi ancora inorganica della scienza moderna, con le sue piú spiccate tendenze: la libera investigazione, l'autonomia e la competenza della ragione, la visione del vero come prodotto della attivitá intellettuale, la proscrizione delle fantasie, delle credenze e delle astrazioni, un piú intimo avvicinamento alla natura o al reale. Dico « tendenze », perché nel fatto l'immaginazione e il sentimento soprabbondavano in lui, e gli tolsero quella calma armonica di contemplazione, senza la quale riesce difettiva la virtú organizzatrice, e quella pazienza di osservazione e di analisi, senza la quale le piú belle speculazioni rimangono infeconde generalitá.

Quanto alla sua sintesi, il Dio astratto ed estramondano fatto visibile e conoscibile nella infinita natura, l'unitá e medesimezza di tutti gli esseri, l'eternitá e l'infinitá dell'universo nella perenne metempsicosi delle forme, il sentimento dell'anima o della vita universale, l'infinita perfettibilitá delle forme nella loro trasformazione, la produttivitá della materia dal suo intrinseco, l'azione dinamica della natura nelle sue combinazioni, la libertá distinta dal libero arbitrio e rappresentata come la stessa effettuazione del divino o della legge, la moralitá e la glorificazione del lavoro, sono concetti che, svolti lungamente e variamente da Bruno in opere latine e italiane, appaiono punti luminosi nella speculazione moderna, e ne trovi i vestigi in Cartesio, in Spinosa, in Leibniz, e piú tardi in Schelling, in Hegel e ne' presenti materialisti. Se dovessi con una sola formola caratterizzare il mondo di Bruno, lo chiamerei il mondo moderno ancora in fermentazione.

II

Roma bruciava Bruno, Parigi bruciava Vanini. I loro carnefici li dissero atei. Pure Dio non fu mai cosa sí seria come nel loro petto. — Andiamo a morir da filosofo — disse Vanini,

avvicinandosi al rogo. Eran detti anche « novatori », titolo d'infamia, che è divenuto il titolo della loro gloria.

Nel 1599 Bruno era giá nelle mani dell' Inquisizione e Campanella nelle mani spagnuole. Nel primo anno del Seicento Bruno periva sul rogo e Campanella aveva la tortura. Cosí finiva l'un secolo, cosí cominciava l'altro. — « *Tu, asinus, nescis vivere* — dicevano a Campanella amici e nemici: — *ne loquaris in nomine Dei* ». — E lui prendeva ad insegna una campana, con éntrovi l'epigrafe: « *Non tacebo* ». Anche Bruno diceva di sé: « *Dormitantium animorum excubitor* ». La nuova scienza sorge come una nuova religione, accompagnata dalla fede e dal martirio. « *Philosophus* — diceva il Pomponazzi per esperienza propria — *ab omnibus irridetur, et tamquam stultus et sacrilegus habetur; ab inquisitoribus prosequitur, fit spectaculum vulgi: haec igitur sunt lucra philosophorum, haec est eorum merces* ». Pure, questi uomini nuovi, derisi, perseguitati, spettacolo del volgo, avevano una fede invitta nel trionfo delle loro dottrine. L'accademia cosentina di Telesio avea per impresa la luna crescente, col motto: « *Donec totum impleat orbem* ». Bruno, perseguitato dal suo secolo, diceva: — La morte in un secolo fa vivo in tutti gli altri. — Campanella paragona il filosofo a Cristo, che il terzo giorno, spezzando la pietra, risorge. Il carattere era pari all'ingegno. Dietro al filosofo ci era l'uomo.

Telesio è detto da Bacone il « primo degli uomini nuovi ». Ma la novitá era giá antica di un secolo; e Telesio, che aveva fatto i suoi studi a Padova, a Milano, a Roma, professato a Napoli, quando, stanco di lotte e di persecuzioni, deliberò di ritrarsi nella nativa Cosenza, vi portò il motto del pensiero italiano, la « filosofia naturale », fondata sull'esperienza e sull'osservazione. Il suo merito è di avere esercitata una seria influenza intellettuale tra' suoi concittadini e di aver fondata sotto nome di « accademia » una vera scuola filosofica. Come Machiavelli, cosí egli non segue altro che l'osservazione e la natura; « poiché la sapienza umana è arrivata alla piú alta cima che possa afferrare, se ha osservato quello che si presenta a' sensi, e ciò che può esser dedotto per analogia dalle percezioni sensibili ». Sincero,

modesto, d'ingegno non grande, ma di grandissima giustezza di mente e di sano criterio, fu benemerito meno per le sue dottrine che per il metodo ed il linguaggio. E in veritá la grande e utile novitá era allora il metodo. Il suo maggiore elogio lo ha fatto Campanella in queste parole: « *Telesius in scribendo stylum vere philosophicum solus servat, iuxta verum naturam sermones significantes condens, facitque hominem potius sapientem quam loquacem* ». L'obbiettivo era sciogliere il pensiero dalla servitú di Aristotile, « tiranno degl'ingegni », e metterlo in diretta comunicazione con la natura, rifarlo libero: ciò che, con una precisione uguale alla concisione, dice Campanella nel suo famoso sonetto a Telesio:

> Telesio, il telo della tua faretra
> uccide, de' sofisti in mezzo al campo,
> degl'ingegni il tiranno senza scampo:
> libertá dolce alla veritá impetra.

L'impresa non era lieve. Resistevano tutte le dotte mediocritá, tutto quel complesso di uomini e d'istituzioni che l'Aretino chiamava la « pedanteria »: i « Polinnii » di Bruno, spalleggiati da francescani, domenicani e gesuiti; e spesso l'ultimo argomento era il rogo, il carcere, l'esilio. Dir cose nuove era delitto non solo alla Chiesa, ma a' principi, venuti in sospetto di ogni novitá nelle scuole: pure la fede di un rinnovamento era universale, e « *Renovabitur* » fu il motto del Montano, discepolo di Telesio, nel compendio che scrisse della sua dottrina. Si era fino allora pensato col capo d'altri: gli uomini volevano ora pensare col capo loro. Questo era il movimento. E fu cosí irresistibile, che la novitá usciva anche da' segreti del convento. Fu lá che si formò ne' forti studi libera e ribelle l'anima di Bruno. E lá, in un piccolo convento di Calabria, si educava a libertá l'ingegno di Tommaso Campanella. Assai presto oltrepassò gli studi delle scuole, e, fatto maestro di sé, lesse avidamente e disordinatamente tutti que' libri che gli vennero alle mani. Nella solitudine si fa presto ad esser dotto. Ivi il giovine raccolse immensi materiali in tutto lo scibile. Il suo idolo

era Telesio, il gran novatore; il suo odio era Aristotile, con tutto il suo séguito, e, come Bruno, preferiva gli antichi filosofi greci, massime Pitagora. Venuto in Cosenza, i suoi frati, che giá conoscevano l'uomo, non vollero permettergli di udire né di veder Telesio: ciò che infiammò il desiderio e l'amore. Il giorno che Telesio morí, fu visto in chiesa accanto alla bara il giovine frate, che dovea continuarlo. I cosentini, sentendolo nelle dispute, dicevano che in lui era passato lo spirito di Telesio. La scuola telesiana o « riformatrice », come era detta, gli fu tutta intorno: il Bombino, il Montano, il Gaieta, da lui celebrati insieme col maestro. Il suo primo lavoro fu una difesa di Telesio contro il napoletano Marta. Venuto a Napoli per la stampa dell'opera, attirò l'attenzione per il suo ardore nelle dispute, per l'agilitá e la presenza dello spirito, per la franchezza delle opinioni e per l'immenso sapere. E gl'invidiosi dicevano: — Come sa di lettere costui, che mai non le imparò? — E recavano a magia, a cabala, a scienza occulta ciò che era frutto di studi solitari. Le opinioni telesiane poco attecchivano in Napoli, onde il buon Telesio avea dovuto andar via per le molte inimicizie. Anche il Porta ci stava a disagio, e dovea con le commedie far perdonare alla sua filosofia. Naturalmente, si strinse un legame tra Campanella e l'autore della *Magia naturale* e della *Fisionomia*. Disputavano, leggevano, conferivano i loro lavori. Frutto di questa dimestichezza fu il libro *De sensu rerum*, a cui successe l'altro *De investigatione*. Ivi si stabilisce per qual via si giunga a ragionare « col solo senso e colle cose che si conoscono pe' sensi »: ciò che è il metodo sperimentale, base della filosofia naturale. Ci si vede l'influenza di Telesio, di Porta e di tutta la scuola riformatrice.

Porta poté esser tollerato a Napoli, perché era non solo gentiluomo e assai riverito, ma uomo di spirito e amabilissimo. Ma Campanella non sapea vivere, come dicevano i suoi emuli. Era tutto di un pezzo e alla naturale, veemente, rozzo, audace di pensiero e di parola. E venne in uggia a moltissimi, e anche ai suoi frati, che non gli potevano perdonare l'odio contro Aristotile. Come Bruno, lasciò il convento, e indi a non molto

Napoli, e, con in capo giá una nuova metafisica tutta abbozzata, fu a Roma, poi a Firenze, dove il destino faceva incontrare i due grandi ingegni di quel tempo, Campanella e Galilei.

Michelangiolo moriva, e tre giorni prima, il quindici febbraio del 1564, nasceva in Pisa Galileo Galilei. Tutto gli rise nel principio, levato maraviglioso grido di sé per le sue invenzioni della misura del tempo per mezzo del pendolo, del termometro, del compasso geometrico, del telescopio. Con questo potente istrumento iniziò le sue speculazioni astronomiche, che rinnovavano il cielo biblico e tolemaico. Parecchi fatti, divinati da Bruno, acquistavano certezza, come ciò che si vede e si tocca. Il suo *Nunzio sidereo* appariva cosí maraviglioso come il viaggio di Colombo. Le montuositá della luna, le fasi di Venere e di Marte, le macchie del sole, i satelliti di Giove erano tali scoperte a breve distanza, che spoltrivano gli animi oziosamente cullati ne' romanzi e nelle oscenitá letterarie. La filosofia naturale vinceva ormai le ultime resistenze nella pubblica opinione. Non si trattava piú d'ipotesi e di astratti ragionamenti: i fatti erano lá, e parlavano piú alto che i sillogismi de' teologi e degli scolastici. La « cosa effettuale » di Machiavelli, il « lume naturale » di Bruno, il « metodo sperimentale » di Telesio, la « libertá dolce alla veritá » di Campanella avevano il loro riscontro nelle belle parole di Galileo: — « Ah viltá inaudita d'ingegni servili, farsi spontaneamente mancipio! ». — Il buon Simplicio, il pedante aristotelico, come Polinnio, risponde: — « Ma, quando si lasci Aristotile, chi ne ha da essere scorta nella filosofia? ». — E Galileo replica pacatamente: — « ... I ciechi solamente hanno bisogno di guida... Ma chi ha gli occhi nella fronte e nella mente, di quelli si ha da servire per iscorta ». — Il lume soprannaturale, la scienza occulta, il mistero, il miracolo scompariva innanzi allo splendore di questo lume naturale dell'occhio e della mente: la magia, l'astrologia, l'alchimia, la cabala sembravano povere cose innanzi a' miracoli del telescopio. Colombo e Galileo ti davano nuova terra e nuovo cielo. Sulle rovine delle scienze occulte sorgevano l'astronomia, la geografia, la geometria, la fisica, l'ottica, la meccanica, l'anatomia. E tutto questo era la

filosofia naturale, il naturalismo. « La filosofia — diceva Galileo — è scritta nel libro grandissimo della natura ». — E stupendamente diceva Campanella:

> Il mondo è il libro, dove il Senno eterno
> scrisse i propri concetti.

Campanella nacque il 1568, quattro anni dopo Galileo. Si videro a Firenze: Galileo giá famoso, in grazia della corte, professore, con un concetto dell'universo e della scienza chiaro, intero, ben circoscritto: Campanella, oscuro, conscio del suo ingegno, di concetti molti e arditi e smisurati, in aria di avventuriere che cerchi fortuna piú che di un savio tranquillo e riposato nella scienza. Cercò una cattedra. — Chi è costui? — E il granduca chiese le informazioni al generale di San Domenico, il quale rispose: « Alquanto differente relazione tengo io del padre fra Tommaso Campanella di quella è stata fatta a Vostra Altezza:... io farò prova del valore e sufficienza sua ». Le raccomandazioni di Galileo non valsero contro l'ira domenicana. Campanella non riuscí, e la ragione è detta da Baccio Valori:

> Procurandosi oggi in Roma per alcuni proibire la filosofia del Telesio, con colore che la pregiudichi alla teologia scolastica fondata in Aristotile, da lui cosí riprovato, corre qualche risico conseguente [Tommaso Campanella] della medesima scuola, e per ventura il piú terribile per eccellenza de' suoi concetti, che veramente sono e alti e nuovi.

Campanella aveva allora ventiquattro anni. L'indomabile giovane si vendicò scrivendo una nuova difesa di Telesio. Aveva giá scritto un trattato *De sphaera Aristarchi*, dove sostiene l'opinione copernicana del moto della terra. Vagheggiava una scienza universale, col titolo *De universitate rerum*, che diventò piú tardi la sua *Philosophia realis*. A lui dovea parere molto modesto Galileo, che lasciava da banda teologia e metafisica ed ogni costruzione universale, contento ad esplorar la natura ne' suoi particolari. Egli scriveva: « Invero non si può filosofare, senza uno vero accertato sistema della costruzione de' mondi, quale da lei aspettiamo: e giá tutte le cose son poste

in dubbio, tanto che non sapemo se il parlare è parlare ». Domandava egli a Galileo una riforma dell'astronomia e della matematica sublime, una vera filosofia naturale. « Scriva pel primo — diceva — che questa filosofia è d'Italia, da Filolao e Timeo in parte, e che Copernico la rubò da' predetti e dal ferrarese, suo maestro; perché è gran vergogna che ci vincan le nazioni che noi avemo di selvagge fatte domestiche ». Ma Galileo rimase fermo nella sua via. Anche lui aveva i suoi pensieri e le sue ipotesi; ma gli parea che il vero filosofo naturale dovesse lasciare il verisimile, e attenersi a ciò che è incontrastabilmente vero. E rispondea a Campanella ch'ei non voleva « per alcun modo, con cento e piú proposizioni apparenti delle cose naturali, screditare e perdere il vanto di dieci o dodici sole, da lui ritrovate, e che sapeva per dimostrazione esser vere ». Stavano a fronte la saviezza fiorentina e l'immaginazione napoletana, o, per dir meglio, due colture: la coltura toscana, giá chiusa in sé e matura e veramente positiva, e la coltura meridionale, ancor giovane e speculativa e in tutta l'impazienza e l'abbondanza della giovanezza. In Galileo si sente Machiavelli; e in Campanella si sente Bruno. Vedi la differenza anche nello scrivere. Chi legge le lettere, i trattati, i dialoghi di Galileo, vi trova subito l'impronta della coltura toscana nella sua maturitá: uno stile tutto cose e tutto pensiero, scevro di ogni pretensione e *di ogni maniera,* in quella forma diretta e propria in che è l'ultima perfezione della prosa. Usa i modi servili del tempo senza servilitá, anzi tra' suoi baciamano penetra un'aria di dignitá e di semplicitá, che lo tiene alto su' suoi protettori. Non cerca eleganza né vezzi, severo e schietto, come uomo intento alla sostanza delle cose e incurante di ogni lenocinio. Ma, se cansa le esagerazioni e gli artifici letterari, non ha la forza di rinnovare quella forma convenzionale, divenuta modello. Avvolto in quel fraseggiare d'uso, frondoso e monotono, trovi concetti nuovi e arditi in una *forma petrificata dall'abitudine: pure* eletta, castigata, perspicua, di un perfetto buon gusto. Al contrario in Bruno e in Campanella la forma è scorretta, rozza, disuguale, senza fisonomia; ma, ne' suoi balzi e nelle sue disuguaglianze,

viva, mobile, nata dalle cose. Ivi ti par di avere innanzi un bel lago, anziché acqua corrente; non una formazione organica e conforme al contenuto, ma una forma giá fissata innanzi e riprodotta, spesso priva di movimenti interni, sola esterioritá: qui vedi una lingua ancora mobile e in formazione, con elementi giá nuovi e moderni. Alcune pagine di Bruno sembrano scritte oggi.

Ma saviezza fiorentina e immaginazione napoletana erano del pari sospette a Chiesa e Spagna. Il libro della natura era libro proibito, e chi vi leggeva era eretico o ateo. Prima ci capitò Campanella. Fu a Venezia, a Padova, a Bologna, a Roma, co' suoi manoscritti appresso, e scrivendo sempre per sé e per altri, in verso e in prosa, in latino e in italiano, trattati, orazioni, discorsi, dispute. A Bologna gli furono rubati i manoscritti. E che importa? Rifaceva, rinnovava, con una vena inesauribile. Venuto in sospetto a Roma, torna a Napoli e va a prender fiato a Stilo, sua patria. Ivi sperava riposo; ma « accadde a me quello che vien detto da Salomone: quando l'uomo avrá finito, allora comincerá; quando riposerá, sará affaticato ». Ivi cominciarono i suoi guai. Avvolto in una cospirazione, fu, come reo di maestá, condotto nelle prigioni di Napoli. Chiarito innocente di un'accusa, se ne suscitava un'altra, perché « gl'iniqui non cercavano il delitto, ma farmi comparir delinquente ». — Come sai tu le lettere, se non le imparasti mai? Forse hai addosso il demonio. — « Ma io — rispose il prigioniero — ho consumato piú d'olio che voi di vino ». — Lo si fece autore del libro *De tribus impostoribus, Mose, Christo et Mahumed*, stampato trent'anni prima ch'ei nascesse. Fu detto che voleva fondar la repubblica con l'aiuto de' turchi, e che era un eretico, e aveva dottrina pericolosa, e non credeva a Dio. Invano scrisse *Della monarchia* e l'*Ateismo vinto* e la *Disputa antiluterana*. Fu condannato da Roma e da Spagna, ribelle ed eretico, e tenuto in prigione ventisette anni, sottoposto alla tortura sette volte:

Mi fûr rotte le vene e le arterie; e il cruciato dell'eculeo mi lacerò le ossa,... e la terra bevve dieci libbre del mio sangue:... risanato dopo sei mesi,... in una fossa fui seppellito,... ove non è né luce né aria, ma fetore e umiditá e notte e freddo perpetuo.

Dopo dodici anni di tali martíri fa questo triste inventario de' suoi mali:

> Sei e sei anni che 'n pena dispenso
> l'afflizion d'ogni senso,
> le membra sette volte tormentate,
> le bestemmie e le favole de' sciocchi,
> il sol negato agli occhi,
> i nervi stratti, l'ossa scontinuate,
> le polpe lacerate,
> i guai dove mi corco,
> li ferri, il sangue sparso e 'l timor crudo
> e 'l cibo poco e sporco.

Fra tanti tormenti scriveva, scriveva sempre, versi e prose.

I tempi si facevano piú scuri. Copernico era uomo piissimo, chiuso ne' suoi studi matematici: era un matematico, non un filosofo, dicea Bruno, che di quel sistema avea saputo fare un cosí terribile uso col suo ingegno libero e speculativo. Il sistema era presentato come una pura ipotesi e spiegazione de' fenomeni celesti e naturali, e i filosofi avevano sempre cura di aggiungere: « salva la fede ». Cosí il libro di Copernico, dedicato a Paolo terzo, fu tenuto innocuo per ottanta anni. Ma la sua dottrina si diffondeva celeremente, propugnata da Bruno, da Campanella, da Galileo e da Cartesio, che si preparava a farne una dimostrazione matematica. Il libro di Copernico parve allora cosa eretica e fu condannato, essendo cosa piú facile scomunicare che confutare. Cartesio pose a dormire la sua dimostrazione. Il povero Galileo, processato e torturato, dovette confessare che « *terra stat et in aeternum stabit* », ancorché la sua coscienza rispondesse: — Eppur si muove. — E la sua scrittura sulla mobilitá della terra mandò al granduca con queste parole, ritratto de' tempi:

Perché io so quanto convenga obbedire e credere alle determinazioni de' superiori, come quelli che sono scorti da piú alte cognizioni, alle quali la bassezza del mio ingegno per se stesso non arriva, reputo questa presente scrittura che gli mando, come quella che è fondata sulla mobilitá della terra, ovvero che è uno degli

argomenti che io produceva in sostegno di essa mobilitá, la reputo, dico, come una poesia ovvero un sogno, e per tale la riceva l'Altezza Vostra.

Altrove la chiama una « chimera », un « capriccio matematico », e nasconde la veritá, come fosse un delitto o una vergogna. Di quest'accusa e di questo processo giunse notizia a Tommaso Campanella, e fra' tormenti del carcere scrisse l'apologia di Galileo.

Galileo fu lasciato vivere solitario in Arcetri, giá rifugio del Guicciardini, dove i dispiaceri e le malattie prima gli tolsero la vista e poi la vita. Morí nel 1642, l'anno stesso che nacque Newton. L'anno dopo Torricelli, suo allievo, trovava il barometro. Tre anni prima moriva Campanella in Francia, dov'erasi rifuggito e dove poté pubblicare la sua filosofia.

A Galileo chiusero gli occhi i discepoli. Le sue scoperte ed osservazioni diedero un impulso straordinario alle scienze, e formarono attorno a lui una scuola di filosofi naturali: Castelli, Cavalieri, Torricelli, Borelli, Viviani, illustri non solo per valore scientifico, ma per bontá di scrivere. Veniva il mondo, di cui erano stati precursori incompresi e perseguitati Alberto Magno e Ruggiero Bacone: Galileo ripigliava la bandiera con miglior fortuna. E l'Italia, maestra di Europa nelle lettere e nelle arti, aveva ancora il primato nelle scienze positive, o, come dicevasi, nella « filosofia naturale ». Qui venivano ad imparare gli stranieri, qui Copernico imparava il moto della terra, e qui imparava Harvey la circolazione del sangue. Qui sorgeva l'accademia del Cimento, dove, « provando e riprovando », si studiava la natura. Geografia, astronomia, anatomia, medicina, botanica, ottica, meccanica, geometria, algebra ebbero qui i loro primi cultori e propagatori. Tra gli scrittori giova mentovare Francesco Redí, in cui fa la sua ultima comparsa il toscano, giá finito e chiuso in sé, e Lorenzo Magalotti, di una limpidezza giá vicina alla forma moderna.

Altro fu il fato del Campanella. Come Bruno, è un naturalista, e crede che la filosofia non si possa fondare che su' fatti. Onde Galileo tirava questa conseguenza: che dunque bisognava prima studiare i fatti. In tanta scarsezza di fatti naturali,

morali, sociali ed economici, in tante lacune delle scienze positive, filosofare significava foggiarsi un mondo a modo degli antichi filosofi greci, con l'immaginazione divinatrice, ed avere per risultato l'ipotetico e il probabile anziché il certo e il vero. Questo, pensava Galileo, non è scienza. Pure è chiaro che una certa idea del mondo l'avevano anche i filosofi naturali, e che quel medesimo porre le fondamenta della scienza sull'osservazione, e tagliarne fuori le credenze e le fantasie, era giá mettere in vista un mondo metafisico tutto nuovo, il naturalismo, la natura fatta centro di gravitá dello scibile a spese del Dio astratto, o, per parlare secondo quei tempi, Dio fatto visibile e conoscibile nella natura, un Dio intimo e vivo. Questo era il significato stesso di quel movimento, che tirava gli spiriti dalle astrazioni scolastiche alla investigazione de' fatti naturali; e Bruno e Campanella non fecero che dare a quel movimento la sua coscienza metafisica e fondarvi sopra tutta una filosofia. Se necessario fu Galileo, non fu meno necessario Bruno e Campanella. Un nuovo mondo si formava, una nuova filosofia era in vista all'orizzonte con lineamenti abbozzati appena e vacillanti. Era quella sintesi poetica e provvisoria, preludio della scienza, il presentimento e la divinazione dell'ultima sintesi, risultato di una lunga analisi e corona della scienza. Quella prima sintesi te la dánno Bruno e Campanella, appassionatissimi degli antichi filosofi greci, a cui rassomigliavano.

È una sintesi inorganica e contraddittoria. E la contraddizione è ancora piú accentuata in Campanella che in Bruno. Trovi in lui scienze occulte e scienze positive, soprannaturale e naturale, medio evo e Rinascimento, tradizione e ribellione, assolutismo e libertá, cattolicismo e razionalismo; e, mentre combatte, come Bruno, le credenze e le fantasie, nessuno piú di lui dommatizza e fantastica. Pongono in opera tutto quel materiale che hanno innanzi, mancando ancora quel lavoro di eliminazione e di analisi, senza il quale è impossibile la composizione. Hanno fede nell'ingegno, e si mettono all'opera con l'ardore di una speciale vocazione: si sentono attirati da una forza fatale verso quelle alte regioni, verso l'infinito o il divino,

a rischio di perdervisi. Ciò che ispira a Bruno, o all'anonimo autore, questo sublime sonetto:

> Poi che spiegate ho l'ali al bel desio,
> quanto piú sott'il piè l'aria mi scorgo,
> piú le veloci penne all'aria porgo,
> e spreggio il mondo e verso il ciel m'invio.
> Né del figliuol di Dedalo il fin rio
> fa che giú pieghi, anzi via piú risorgo:
> ch'i' cadrò morto a terra, ben m'accorgo;
> ma qual vita pareggia al morir mio?
> La voce del mio cor per l'aria sento:
> — Ove mi porti, temerario? China,
> ché raro è senza duol tropp'ardimento.
> — Non temer — rispond'io — l'alta ruina:
> fendi sicur le nubi, e muor' contento,
> se il ciel sí illustre morte ne destina.

Anche Campanella è poeta, e si sente la stessa vocazione. Si chiama « luce tra l'universale ignoranza », « fabbro di un mondo nuovo », « Prometeo che rapisce il fuoco sacro a Giove »:

> Con vanni in terra oppressi al ciel men' volo,
> in mesta carne d'animo giocondo;
> e, se talor m'abbassa il grave pondo,
> l'ale pur m'alzan sopra il duro suolo.

Campanella avea vivo il sentimento di un mondo nuovo che si andava formando, e ci vedea in fondo, ultimo termine, una rediviva etá dell'oro, l'attuazione del divino sulla terra, il regno di Dio, invocato nel « paternostro », quel mondo della pace e della giustizia, appresso al quale sospirava Dante e molti nobili intelletti. Bruno rimane nelle generalitá metafisiche. Campanella abbraccia l'universo nelle sue piú varie apparizioni, e ti delinea tutto quel mondo ideale, di cui spera l'effettuazione.

Nel suo sistema trovi complicati e combinati senza intima fusione tutti gl'indirizzi percorsi dalla moderna filosofia. Il punto di partenza è la coscienza di sé: « io, che penso, sono », divenuto la base del sistema cartesiano. Questa è la sola cognizione

innata, occulta: tutto il resto è cognizione acquisita per mezzo de' sensi. Qui si sviluppa il sensismo di Telesio non solo come metodo, ma come contenuto. Tutte le cose sono animate: il mondo stesso è « animal grande e perfetto ». In ciascuna cosa è la divina Trinitá, i tre princípi o « primalitá », com'egli dice: potenza, sapienza e amore. Ciascuna cosa che è può essere: ama il suo essere, e lo ama perché lo conosce, ne ha una certa notizia. Perciò tutte le cose hanno senso. Lo spirito stesso è carne. L'animale pensa come l'uomo: ha fino la facoltá dell'universale. Ci si vede in germe Locke e tutto il sensismo moderno. Ma ci è una facoltá propria dell'uomo e negata all'animale: il sentimento religioso. Perciò, quando il corpo è formato, vi entra l'anima, che esce « fanciulla dalle mani di Dio », come dice Dante. L'anima è la facoltá del divino, o, come si direbbe oggi, dell'assoluto. Ella ti dá la contemplazione di Dio. Non è ragione o dialettica questa facoltá dell'assoluto, e nemmeno discorso o processo intellettivo (ciò che entra nella « mente » o visione di Bruno); ma è intuito, estasi, fede, un ponte fatto alla rivelazione e alla teologia, uno studio di conciliazione tra il medio evo e il mondo moderno. Qui vedi spuntare la moderna filosofia dell'assoluto nel suo doppio indirizzo, razionalista e neocattolico. Tutte le idee e tutti gl'indirizzi, che anche oggi agitano le coscienze, fermentano nel suo cervello.

Come Bruno, Campanella non ha il senso del reale e del naturale; e neppure ha il senso psicologico, ancorché parli spesso di coscienza e di esperienza e le faccia basi del suo filosofare. Aveva, al contrario, quella seconda vista propria degli uomini superiori: facoltá da lui non scrutata, non compresa e non disciplinata, ch'egli confonde con l'estasi e col puro intuito, e che lo gitta in braccio alla teologia, al soprannaturale e alle scienze occulte. Cerca una conciliazione tra' due uomini che pugnavano in lui, l'uomo di Telesio e l'uomo di san Tommaso, e vi logora le sue forze, senza riuscire ad altro che a mettere in maggior lume la contraddizione. Perciò il suo metodo rimane scolastico, cumulo di argomenti astratti; e la sua filosofia, partendo da Telesio, riesce a san Tommaso. Attendendo da

Galileo la costruzione del mondo, provvisoriamente crede all'astrologia e alla magia; e oggi gli spiritisti e i magnetisti lo chiamano loro precursore.

Nelle applicazioni hai lo stesso uomo. Il mondo è atto della volontá di Dio: atto conforme al disegno o all'idea del mondo preordinato nella sua mente, perciò conforme alla ragione. Dio dunque governa il mondo, e per esso il papa che lo rappresenta in terra, e il cui braccio è l'imperatore. Qui siamo con san Tommaso nel piú puro medio evo, ancora piú indietro di Dante e di Machiavelli, perché l'elemento laico è sottoposto all'ecclesiastico. E si concepisce come il nostro filosofo se la prenda fra tutti col Machiavelli: uomo « senz'alcuna specie di scienza e di filosofia, semplice storico o empirico », che voleva fare della religione uno strumento dello Stato. Ma Campanella non si accorge ch'egli è piú Machiavelli del Machiavelli, perché nessuno ha spinto cosí avanti l'annichilamento dell'individuo e l'onnipotenza dello Stato nella sua doppia forma, ecclesiastica e laica. In quel tempo che la monarchia assoluta si sviluppava nella Spagna e nella Francia col favore e l'appoggio del papato, egli era la voce dell'assolutismo europeo, e ci mettea una sola condizione: che quell'assolutismo fosse il potere esecutivo del papa, il braccio del papato. Hai il vecchio quadro del medio evo con tinte ancora piú decise. Egli dice a Filippo: — I re sieno tuoi sudditi e la terra sia tua, a patto che tu sii veramente il « cattolico », primo suddito della Chiesa. — Questa è la carta di alleanza fra il trono e l'altare. L'Italia ha perduto l'imperio del mondo, né ci si può piú pensare, perché il passato non torna piú; ma l'Italia si consolerá, perché ha nel suo seno il papato, e per esso dominerá ancora il mondo. Che cosa è l'individuo in questo sistema? Nulla. Egli ha doveri, non ha dritti. Non ha il dritto di scegliersi la sua donna, di crearsi la sua proprietá, di educare ed istruire la sua prole, di mangiare, di dormire, di vivere a suo gusto, di esaminare, discutere, accettare o rigettare: non può dire: — Questo è mio, — e non può dire: — No. — Il dritto è nella societá, e per essa nel papa e nell'imperatore. Hai per risultato il comunismo,

l'assolutismo della societá e l'ubbidienza passiva dell'individuo. Il comunismo è in fondo a tutte queste teorie di monarchia universale e assoluta, di dritto divino; e Campanella va sino in fondo. Il che sempre avviene quando l'unitá è posta fuori dell'umanitá in una volontá a lei estrinseca, e quando l'unitá rimane astratta e tiene non in sé, ma dirimpetto a sé, il vario e il moltiplice. In questa unitá va a naufragare ogni particolare: l'individuo, la famiglia, la nazione. Or questa è la filosofia sua, questa è la sua «cittá del sole», la sua rediviva etá dell'oro. Il quadro è vecchio, ma lo spirito è nuovo. Perché Campanella è un riformatore, vuole il papa sovrano, ma vuole che il sovrano sia ragione non solo di nome ma di fatto, perché la ragione governa il mondo. Dio è il senno eterno: il sovrano dee essere anche lui il sapientissimo di tutti. *Non è re chi regge, ma chi piú sa*. Il vero sovrano è la scienza. E l'obbiettivo della scienza è il progresso e il miglioramento dell'uomo. Si maraviglia come si studi a migliorare la razza cavallina o bovina, e si lasci al caso e al capriccio individuale la razza umana. Egli ha fede nel miglioramento non solo morale, ma fisico dell'uomo, per mezzo della scienza, applicata da un governo intelligente e paterno. E suggerisce provvedimenti *sociali*, *politici*, *etici*, economici, che sono un primo schizzo di scienza sociale nelle sue varie diramazioni ancora confuse, guidato da una rettitudine e buon senso naturale, con uno sguardo delle cose non nella loro degenerazione, «come fecero Aristotile e Machiavelli», ma nella loro origine e purezza natia, «come fecero Platone e gli stoici». E balzan fuori idee, utopie, ipotesi, speranze, aforismi, che sono in parte veri presentimenti e divinazioni del mondo nuovo.

Con tante novitá in capo, la societá in mezzo a cui si trovava non gli dovea parere una bella cosa. Accetta le istituzioni, ma a patto che le si trasformino e diventino istrumento di rigenerazione. Vuole un papato ed un monarcato progressista; ed è chiaro che a Filippo di Spagna poco garbasse trar di prigione un cosí pericoloso alleato, un *nuovo marchese di Posa*.

Accanto alla sua ricostruzione ci è dunque un elemento negativo, una critica della societá com'era costituita. Il suo punto di mira sono sofisti, ipocriti e tiranni, come contraffattori e falsificatori delle tre primalitá, sapienza, amore e potenza, « di tre dive eminenze falsatori »:

> Io nacqui a debellar tre mali estremi,
> tirannide, sofismi, ipocrisia,...
> che nel cieco amor proprio, figlio degno
> d'ignoranza, radice e fomento hanno:
> dunque a diveller l'ignoranza io vegno.

Dal qual concetto nasce un magnifico sonetto sulla storia del mondo, foggiata dall'amor proprio:

> Credulo, il proprio amor fe' l'uom pensare
> non aver gli elementi né le stelle
> (benché fusser di noi piú forti e belle)
> senso ed amor, ma sol per noi girare:
> poi tutte genti barbare ed ignare,
> fuor che la nostra, e Dio non mirar quelle:
> poi il restringemmo a que' di nostre celle:
> sé solo alfine ognun venne ad amare,
> e, per non travagliarsi, il saper schiva:
> poi, visto il mondo a' suo' voti diverso,
> nega la provvidenza o che Dio viva.
> Qui stima senno le astuzie: e perverso,
> per dominar fa nuovi dèi, poi arriva
> a predicarsi autor dell'universo.

Se tutt'i mali sono frutto dell'ignoranza, si comprende il suo entusiasmo per la scienza e per la sua missione. Il savio è invitto, perché vince, anche se tu l'uccidi:

> S'e' vive, perdi, e, s'e' muore, esce un lampo
> di deitá dal corpo per te scisso,
> che le tenebre tue non han piú scampo.

I guai piú spandono suo nome e gloria, e, ucciso, è adorato per santo; né è sventura ch'ei sia nato di vil progenie e patria, perché illustra egli le sue sorti. Piú è calpesto e piú s'innalza:

E il *fuoco, piú* soffiato, piú s'accende:
poi vola in alto e di stelle s'infiora.

La sua vita è antica quanto il mondo:

Ben seimila anni in tutto 'l mondo io vissi:
fede ne fan le istorie delle genti,
ch'io manifesto agli uomini presenti
co' libri filosofici ch'io scrissi.

Il mondo è un teatro, dove le anime, mascherate de' corpi,

di scena in scena van, di coro in coro:
si veston di letizia e di martoro,
dal comico fatal libro ordinate.

In questa commedia universale l'uomo spesso segue piú il caso che la ragione:

ché gli empi spesso fûr canonizzati,
gli santi uccisi, e gli peggior tra noi
principi finti contro i veri armati.

Principi veri *sono i savi:*

Neron fu re per sorte in apparenza,
Socrate per natura in veritate...
Non nasce l'uom con la corona in testa,
come il re delle bestie...

E se non fossero i savi, che sarebbe il mondo?

Se a' lupi i savi, che 'l mondo riprende,
fosser d'accordo, e' tutto bestia fôra.

La vera nobiltá nasce non dal sangue e non dalla ricchezza:

In noi dal senno e dal valor riceve
esser la nobiltade, e frutta e cresce
col ben oprare...

Il savio è re, è nobile; il savio è libero. La plebe è serva per la sua ignoranza:

> Il popolo è una bestia varia e grossa,
> ch'ignora le sue forze...
> Tutto è suo, quanto sta fra cielo e terra,
> ma nol conosce; e se qualche persona
> di ciò l'avvisa, e' l'uccide ed atterra.

Quest'apoteosi della scienza è congiunta con un vivo sentimento del divino; anzi la scienza non è che il divino, il senno eterno, che comunica alla natura i suoi attributi o primalitá, la potenza, la sapienza e la bontá, della quale segno esteriore è la bellezza. Tale era la natura nell'etá dell'oro, e tale ritornerá:

> Se fu nel mondo l'aurea etá felice,
> ben essere potrá piú ch'una volta;
> ché si ravviva ogni cosa sepolta,
> tornando 'l giro ov'ebbe la radice...
> Se in fatti di mio e tuo sia il mondo privo
> nell'util, nel giocondo e nell'onesto,
> cangiarsi in paradiso il veggo e scrivo;
> e 'l cieco amore in occhiuto e modesto,
> l'astuzia ed ignoranza in saper vivo,
> e 'n fratellanza l'imperio funesto.

Base dell'etá dell'oro è la fratellanza e uguaglianza umana, l'amor comune sostituito all'amor proprio:

> ... chi all'amor del comun Padre ascende,
> tutti gli uomini stima per fratelli,
> e con Dio di lor beni gioia prende.
> Buon Francesco, che i pesci anche e gli uccelli
> « frati » appelli: oh beato chi ciò intende!

È ciò che direbbesi oggi « democrazia cristiana », un ritorno alla Chiesa primitiva di Lino e di Callisto, a' puri tempi evangelici, vagheggiati da Dante e da Campanella, quando si mangiava in caritá, e non ci era ricco né povero, non mio e tuo. Avvezzo a guardare le cose nella loro origine e non nella loro degenerazione, il sogno di Campanella è che il mondo « nel suo giro

torni lá ov'ebbe radice ». Il progresso è la ristaurazione del buon tempo antico. Bruno spregia l'etá dell'oro, stato d'innocenza, alla quale contrappone la virtú. Innocenza è ignoranza, virtú è sapienza. Ed è sapienza non infusa e comunicata dal di fuori, ma prodotto della libera attivitá individuale. In questo sistema la libertá è sostanziale, l'ideale è il progresso per mezzo della libertá. In questi due grandi italiani spuntano giá le due vie dello spirito moderno: vedi il razionalista e il neocattolico. L'uno volge le spalle al passato, l'altro cerca di trasformarlo e farsene leva per il progresso.

Attendendo l'etá dell'oro, Campanella vede il mondo nella sua degenerazione, grazie a' tiranni, a' sofisti e agl'ipocriti. Tra' *sofisti pone i poeti, seminatori di menzogne:*

In superbia il valor, la santitate
passò in ipocrisia, le gentilezze
in cerimonie, e 'l senno in sottigliezze,
l'amor in *zelo*, e 'n *liscio la beltate*,
mercé vostra, poeti, che cantate
finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze,
non le virtú, gli arcani e le grandezze
di Dio, come facea la prisca etate.

Altrove li rampogna che, in luogo di cantare Colombo e gli alti fatti moderni, stieno impaludati nelle favole antiche. Né gli è caro che sciupino l'ingegno in argomenti futili. Bellezza è segno del bene: bella ogni cosa è dove serve e quando, e brutta dov'è inutile o mal serve, e piú s'annoia:

Il bianco, che del nero è ognor piú bello,
piú brutto è nel capello...
pur bello appar, se prudenza rassembra.
Belle in Socrate son le strane membra,
note d'ingegno nuovo; ma in Aglauro
sarian laide: e negli occhi, il color giallo,
di morbo indicio e brutto, è bel nell'auro,
ch'ivi dinota finezza e non fallo.

Ci s'intravvede la nuova critica, che richiama gli spiriti dalle forme alle sostanze, dalle parole alle cose, dal di fuori al di dentro. Di che esempio è lui stesso, che scrive cose nuove e alte nel piú assoluto disprezzo della forma. La sua poesia, nervosa, rilevata, succosa, e insieme rozza e aspra, è l'antitesi di quella letteratura vuota, sofistica e leziosa, venuta su col Marino.

Campanella scrisse infiniti volumi e *de omnibus rebus*. Nessuna parte dello scibile gli è ignota: scienze occulte e naturali, teologia, metafisica, astronomia, fisica, fisiologia. È un primo schizzo di enciclopedia, un primo albero della scienza. Dovunque fissa lo sguardo, vede o intravede cose nuove. Notabile è soprattutto l'interesse che prende per l'educazione e il benessere del popolo. La scienza fino allora è stata aristocratica, religiosa e politica, rimasta nelle alte cime, piú intenta al meccanismo sociale che al miglioramento dell'uomo. In lui si vede accentuata questa tendenza: che i mutamenti politici sono vani, se non hanno per base l'istruzione e la felicitá delle classi piú numerose. A questo scopo si riferiscono i suoi piú bei concetti: la riforma delle imposte, sí che non gravassero principalmente sugli artigiani e i villani, toccando appena i cittadini o borghesi, e niente i nobili; l'imposta sul lusso e su' piaceri; i ricoveri per gl'invalidi; gli asili per le figliuole de' soldati; i prestiti gratuiti a' poveri sopra pegni; le banche popolari; gli impieghi accessibili a tutti; un codice uniforme; l'uniformitá delle monete; l'incoraggiamento delle industrie nazionali, « piú proficue che le miniere ». Lasciare le discussioni astratte, le sottigliezze teologiche, malattia del tempo, e volgersi alla storia, alla geografia, allo studio del reale per migliorare le condizioni sociali, questa è l'ultima parola di Campanella. La prima opera del filosofo, egli dice, è comporre la storia de' fatti. Ci è giá la nuova societá, che si andava formando sulle rovine del regime feudale. Ci è tutto un rinnovamento sociale, accompagnato, quanto a' suoi procedimenti, da questo motto profondo: che i moti umani durevoli « son fatti prima dalla lingua e poi dalla spada »; o, in altri termini, che la forza non può fondare niente di durevole, quando non sia preceduta e accompagnata dal pensiero.

III

Ugual soffio spirava da Venezia. Centro giá di lettere e di coltura con Pietro Bembo, ora diveniva il centro italiano del libero pensiero. Celebre era la scuola materialista di Padova. La stessa indipendenza si sviluppava in materia politica. Di lá all'Italia serva giungevano i liberi accenti di Paolo Paruta. Dal Machiavelli in poi pullulavano scritti politici sotto i nomi di *Tesoro politico, Principe regnante, Segretario, Chiave del gabinetto, Ambasciatore, Ragion di Stato*, guazzabuglio di luoghi comuni e di erudizione indigesta. I fatti piú tristi vi sono giustificati: la notte di san Bartolomeo e le stragi del duca d'Alba. Il che non toglie che tutti non se la prendano col Machiavelli, accusandolo e insieme rubandogli i concetti. Fra gli altri è degno di nota il Botero nella sua *Ragion di Stato*, dove combatte il Machiavelli e segue i suoi precetti, applicandoli contro i novatori e gli eretici. Quel libro è il codice de' conservatori. A lui sembra che tutto sta benissimo come sta, e che non rimane che a prender guardia contro le novitá: « *bonum est sic esse* ». Nacque nel 1540, lo stesso anno che nasceva Paolo Paruta, il piú vicino di spirito e di senno a Nicolò Machiavelli. Mentre l'Italia sonnacchiava tra l'assolutismo papale e spagnuolo, e si fondavano in Europa le monarchie assolute, lo storico veneto scriveva che, « tolta la libertá, ogni altro bene è per nulla, anzi la stessa virtú si rimane oziosa e di poco pregio »; che il vero monarca è la legge; e che « chi commette il governo della cittá alla legge, lo raccomanda ad un dio; chi lo dá in mano all'uomo, lo lascia in potere di una fiera bestia ». « Nascere e vivere in cittá libera », è per lui l'ideale della felicitá. Ne' suoi *Discorsi politici* trovi il successore di Machiavelli e il precursore di Montesquieu, il senso pratico veneziano e l'acume fiorentino. Il sentimento politico era in lui contrastato dal sentimento religioso. Il dispotismo papale e spagnuolo, base della restaurazione cattolica, parevagli minaccioso alla libertá veneziana, e non guardava senza speranza nel moto

germanico, dove gli pareva di trovare il contrappeso. La contraddizione era piú profonda nella sua intelligenza, dove ragione e fede contendevano senza possibilitá di conciliazione. Nel suo *Soliloquio* s'intravedono quegli strazi interiori, che amareggiarono ancora i primi anni del Tasso. La qual contraddizione non risoluta lo tiene in una certa mezzanitá di spirito, e gli toglie quella fisonomia di originalitá e di sicurezza, propria degli uomini nuovi. Non altre erano le condizioni morali dello spirito veneto in quel tempo di transizione. Erano buoni cattolici, ma gelosi della loro libertá, avversi alla curia e soprattutto a' gesuiti, giá temuti per la loro abile ingerenza nelle faccende politiche, né erano disposti a tener vangelo tutte le massime della Chiesa, specialmente in fatto di disciplina. Con queste disposizioni gli animi doveano essere accessibili alle dottrine della Riforma, né senza speranza i luterani aveano scelto Venezia come loro base di operazione per la diffusione dello scisma in Italia. Sorsero molti opuscoli e trattati in favore e contro; né le dispute religiose poterono esser frenate dall'Inquisizione, che in cittá cosí difficile procedea mite e rispettiva. Alle contensioni religiose si mescolavano contensioni di giurisdizione tra il governo e il papa, per le quali non dubitò Paolo quinto di fulminare l'interdetto su tutta la cittá, che sortí un effetto contrario al suo intento: rese ancora piú viva e piú tenace la lotta.

Il personaggio, intorno a cui si raccoglie tutto questo movimento, è Paolo Sarpi, l'amico di Galileo e di Giambattista della Porta, e della stessa scuola. Teologo, filosofo e canonista sommo, non era meno versato nelle discipline naturali: fisica, astronomia, architettura, geometria, algebra, meccanica, anatomia: a lui si attribuisce la scoperta della circolazione del sangue. Mescolato nella vita attiva, non specula, come Bruno e Campanella, e non inventa, come il Galileo; ma scende nella lotta tutto armato e mette le sue cognizioni in servigio del suo patriottismo. Sceglie le sue armi con la sagacia dell'uomo politico anziché con la passione del filosofo e del riformatore; perché il suo scopo non è puramente filosofico o scientifico, ma è pratico, indirizzato a raggiungere certi effetti. Mira a interessare nella lotta i principi,

come facevano i protestanti, sostenendo la loro indipendenza verso il potere ecclesiastico. Continuando Dante e Machiavelli, nega al papa ogni potestá su' principi, e vuole al contrario ricondurre i chierici sotto il dritto comune, non altrimenti che semplici cittadini. Emancipare lo Stato, secolarizzarlo, assicurargli la sua libertá dirimpetto alla corte di Roma, questo era un terreno comune, dove spesso s'incontravano principi e riformatori. Paolo Sarpi ebbe il buon senso di mantenervisi, con una chiarezza e fermezza di scopo assai rara in scrittore italiano. D'ingegno sveltissimo e di amplissima coltura, non lascia tralucere delle sue idee se non quello solo che può avere un effetto pratico a quel tempo e in quella societá, usando una moderazione di concetti e di forme piú terribile che non l'aperta violenza. Taglia nel vivo con un'aria d'ingenuitá e di semplicitá, come chi ti faccia una carezza. Cinque volte si tentò di ammazzarlo; e all'ultima, colpito dal ferro assassino, esclamò: — Conosco lo stile della romana curia. —

La sua *Storia del concilio di Trento* è il lavoro piú serio che siasi allora fatto in Italia. Quel concilio era la base della restaurazione cattolica, o, piuttosto, reazione, e delle pretese della corte romana. Vi fu consacrato il potere assoluto del papa e la sua supremazia sul potere laicale. Ivi aveano radice i dritti giurisdizionali, che curia e gesuiti cercavano di far valere negli Stati, concitando contro di sé non solo i protestanti, ma i principi cattolici. Era il medio evo rammodernato nella superficie, di apparenze piú corrette e meno rozze. Scrivere la storia di quel concilio, e dimostrare la sua mondanitá, cioè a dire i fini, le passioni e gl'interessi mondani, che resero possibili quei decreti e prevalenti le opinioni estreme e violente, era un attaccare il male nella sua base. A questa impresa si accinse il Sarpi. E se la passione politica fosse in lui soprabbondata, tirandolo a violenza d'idee e di espressioni e a volontarie alterazioni e mutilazioni di fatti, il suo scopo sarebbe mancato. La sua forza è nella sua moderazione e nella sua sinceritá. Né questo egli fa solo per sagacia di uomo politico, ma per naturale probitá e per serietá di storico e letterato. La

storia nelle sue mani non è solo un istrumento politico: è un sacro ufficio, che egli non sa prostituire alle passioni contemporanee, e al quale si prepara con ogni maniera di studi e d'investigazioni. E qui è l'interesse di questo libro. Ha voluto scrivere una storia imparziale con sinceritá e gravitá di storico, e riesce parzialissimo, perché l'uomo, con le sue passioni, con le sue simpatie e antipatie, co' suoi fini politici, con le sue opinioni, traspare da ogni parte e si fa valere. La parzialitá non è volontaria e non è nella materialitá de' fatti, ma è nello spirito nuovo che vi penetra, non solo nella sua generalitá dottrinale, ma nelle sue piú concrete determinazioni politiche ed etiche. Non ci è autoritá che tenga: Sarpi studia tutto, sente tutti; ma decide lui. L'autoritá legittima è nella sua ragione. Il suo ideale è la Chiesa primitiva ed evangelica, sgombra di ogni temporalitá, e non di altro sollecita che d'interessi spirituali. Condanna soprattutto la gerarchia, «nata di ambizione papale e d'ignoranza de' principi». Né per questo fra Paolo si crede men cattolico del papa, anzi è lui che vuole una vera restaurazione cattolica, riconducendo la religione nella prisca sinceritá e bontá, e rendendo possibile quella conciliazione fra tutte le confessioni, che dovea essere procurata, e fu impedita, dal concilio. Perciò chiama il concilio l'«Iliade del secolo», per i mali effetti che ne uscirono, e la sua opera giudica non una riforma ma una «difformazione». Qual era la riforma da lui desiderata, traspare da' concetti che attribuisce a quel buon papa di Adriano sesto, «uomo germano, e pertanto sincero, che non trattava con arti e per fini occulti», il quale confessava il male esser nato dagli abusi e dalle usurpazioni della monarchia romana, e prometteva piena riforma, «quando anche avesse dovuto ridursi senza alcun dominio temporale, e anco alla vita apostolica».

Grande è in questo libro l'armonia tra il contenuto e la forma. Il concetto fondamentale del contenuto è questo: che, come la veritá è nella sostanza delle cose, non nei loro accidenti e apparenze, cosí la religione ha la sua essenza nella bontá delle opere, e non nella osservanza delle forme o nelle

concessioni e grazie pontificie; e parimenti non è la diligente narrazione de' peccati, ma il proposito di mutar vita, che assicura efficacia alla confessione. Questo è lo stesso concetto dello spirito nuovo, che, giá adulto, dalla moltiplicitá delle forme e degli accidenti, saliva all'unitá e alla sostanza delle cose. È lo spirito che animava Machiavelli, Bruno, Campanella e Galileo e Sarpi, e che in questa *Storia* penetra anche nella forma letteraria. Perché qui la forma non è niente per sé, e non è altro che la cosa stessa, liberata da ogni elemento fantastico e rettorico: è il positivo e il reale; proprio l'opposto della letteratura in voga. Il Pallavicino, che per commissione della curia scrisse una storia del concilio in confutazione di questa, dice: « Il fuoco delle ribellioni non si smorza se non o col gielo del terrore o con la pioggia del sangue ». Dice cosa gravissima con lo spirito distratto dalla forma, cercando metafore. Qui la forma non è espressione, ma ostacolo; né da questi lisci può venire la grave impressione che pur dee fare sullo spirito un pensiero cosí feroce, base dell'Inquisizione. Sarpi fa dire il medesimo a papa Adriano: nella forma vi penetra una energia e una precisione di colorito, che ti rende la cosa nella sua crudeltá e insieme nella sua ragionevolezza. Ci è la cosa come sentimento e come idea:

> Se non potranno con le dolcezze — dice Adriano a' principi tedeschi — ridur Martino e i suoi seguaci nella dritta via, vengano a' rimedi aspri e di fuoco, per risecare dal corpo i membri morti.

Si vede nel Pallavicino la vanitá della forma nella indifferenza del contenuto; si vede nel Sarpi l'importanza del contenuto nella indifferenza della forma, una forma che è il contenuto stesso nel suo significato e nella sua impressione. Trovi in lui una elevatezza d'ingegno, che gli fa spregiare i lenocini e gli artifizi letterari, una viva preoccupazione delle cose, una chiarezza intellettiva accompagnata con un vigore straordinario d'analisi, e quel senso della misura e del reale che lo tien sempre nel vivo e nel vero. Aggiungi l'assoluta padronanza della materia, la conoscenza de' piú intimi secreti del cuore umano, la chiara

intuizione del suo secolo e della societá in mezzo a cui viveva, ne' suoi umori, nelle sue tendenze e ne' suoi interessi; e si può comprendere come sia venuta fuori una prosa cosí seria e cosi positiva. L'attenzione, vòlta al di dentro e non curante della superficie, ti forma un'ossatura solida, una viva logica, maravigliosa per precisione e rilievo, ma scabra e ruvida. Manca a questa prosa quell'ultima finitezza, che viene dalla grazia, dalla eleganza, dalle qualitá musicali. È il difetto della sua qualitá, piú spiccato in lui, non toscano e con l'orecchio educato piú alla gravitá latina che alla sveltezza del dialetto natio.

Machiavelli, Bruno, Campanella, Galileo, Sarpi non erano esseri solitari. Erano il risultato de' tempi nuovi, gli astri maggiori, intorno a cui si movevano schiere di uomini liberi, animati dallo stesso spirito. Cosa volevano? Cercare l'essere dietro il parere, come dicea Machiavelli; cercare lo spirito attraverso alle forme, come dicea la Riforma; cercare il reale e il positivo, e non ne' libri, ma nello studio diretto delle cose, come dicea Galileo; o, come diceano Bruno e Campanella, cercare l'uno attraverso il molteplice, cercare il divino nella natura. Sono formole diverse di uno stesso concetto. Riformati e filosofi nelle loro tendenze s'incontravano su di un terreno comune. Camminavano con disugual passo: molti erano innanzi troppo, altri restavano a mezza via; ma per tutti la via era quella. Volevano squarciar le forme addensate dalla superstizione e dalla fantasia e fatte venerabili, e guardare le cose svelate nella loro sostanza o realtá; guardarle col proprio sguardo, col lume naturale. La lotta contro Aristotile e gli scolastici, contro le forme e le dottrine ecclesiastiche, contro le « intrusioni umane » nella Chiesa, contro i simboli, le fantasie, i dogmi, il soprannaturale, era il lato negativo di questo movimento. Lato positivo era il reale, come metodo e come contenuto: l'uomo e la natura studiati direttamente dall'intelletto, prendendo per base l'esperienza e l'osservazione. Paolo Sarpi trasportava la lotta dalle generalitá filosofiche in mezzo agl'interessi, dove potea aver favorevoli i principi e i popoli: perciò fu piú temuto ed ebbe piú influenza.

IV

Se la ristaurazione cattolica fosse stata vera e ragionevole restaurazione, cioè a dire conciliazione, come volea il Sarpi e come fantasticava il Campanella, si sarebbe assimilato il nuovo in ciò che era pratico e compatibile. Ma la storia non si fa co' «se» né col senno di poi. Il movimento era ancora nella sua forma istintiva, nel suo stato violento e contraddittorio. D'altra parte la Chiesa, piú che da sentimenti e convinzioni religiose, era mossa da interessi mondani e da passioni politiche. Perciò la restaurazione si chiarí un'aperta reazione. Nessuno, di queste condizioni morbose, ha avuto una intelligenza piú chiara che Paolo Sarpi. Ecco alcuni brani delle sue pitture:

> Le pene canoniche erano andate in disuso, perché, mancato il fervore antico, non si potevano piú sopportare... Il presente secolo non era simile a' passati, ne' quali tutte le deliberazioni della Chiesa erano ricevute senza pensarci piú oltre; lá dove al presente ognuno vuol farsi giudice ed esaminare le ragioni... Il rimedio è appropriato al male, ma supera le forze del corpo infermo, ed, in luogo di guarirlo, sarebbe per condurlo a morte; e, pensando di riacquistar la Germania, farebbe perdere l'Italia prima ed alienare quella maggiormente.

Cosí parlava il cardinale Pucci per dissuadere Adriano sesto, che voleva a forza di pene canoniche sradicare le idee nuove e ricondurre

> l'aureo secolo della Chiesa primitiva, nella quale i prelati avevano assoluto governo sopra i fedeli, non per altro se non perché erano tenuti in continuo esercizio colle penitenze; dove ne' tempi che corrono, fatti oziosi, vogliono scuotersi dalla obbedienza.

Del qual parere era anche il cardinale fra Tommaso da Gaeta, a cui il Sarpi fa dire:

> Il popolo germanico, che, sepolto nell'ozio, presta orecchie a Martino, che predica la libertá cristiana, se fosse con penitenze tenuto in freno, non penserebbe a questa novitá.

Oltre a questo rimedio delle penitenze, il buono Adriano voleva una seria riforma, quando anche dovesse lasciare il potere temporale. Ma contro gli ragiona il cardinale Soderino in questo modo:

Non esservi speranza di confondere ed estirpare i luterani colla correzione de' costumi della corte; anzi questo esser un mezzo di aumentare a loro molto piú il credito. Imperoché la plebe, che sempre giudica dagli eventi, quando per l'emenda seguíta resterá certificata che con ragione il governo pontificio era ripreso in qualche parte, si persuaderá similmente che anche le altre novitá proposte abbiano buoni fondamenti... In tutte le cose umane avvenire che il ricevere soddisfazione in alcune richieste dá pretensione di procacciarne altre e di stimare che sieno dovute... Nessuna cosa far perire un governo maggiormente che il mutar i modi di reggerlo; l'aprire vie nuove e non usate esser un esporsi a gravi pericoli, e sicurissima cosa essere camminare per i vestigi de' santi pontefici... Nessuno aver mai estinto l'eresie con le riforme, ma con le crociate e con eccitare i principi e popoli all'estirpazione di quelle.

Quel bravo cardinale ammette che ci è del cattivo; ma non bisogna toccarvi, per non dar ragione agli avversari. E all'ultimo riserba il piú prezioso, la ragione piú efficace:

Nessuna riforma potersi fare, la quale non diminuisca notabilmente l'entrate ecclesiastiche; le quali avendo quattro fonti, uno temporale, le rendite dello Stato ecclesiastico, gli altri spirituali, le indulgenze, le dispense e la collazione de' benefíci, non si può otturar alcuno di questi che le entrate non restino troncate in un quarto.

Adriano conchiuse che farebbe le riforme passo a passo: il qual sistema moderato non piacque a' tedeschi, i quali rispondevano motteggiando che da un passo all'altro sarebbe corso un secolo. Si può immaginare quale impressione dovessero fare su' contemporanei queste rivelazioni di Paolo Sarpi, che metteva in tanta evidenza i motivi mondani e politici della ristaurazione cattolica.

La quale, essendo aperta reazione, fondavasi sopra idee e tendenze affatto opposte alle altre. Questi proclamavano l'indipendenza e la forza della ragione: quelli la sua incompetenza e la sua debolezza. Questi celebravano la coltura e la scienza: quelli stavano con la pura fede, co' poveri di spirito e con i semplici di cuore. Gli uni si fondavano sull'esperienza e sull'osservazione; gli altri sulla rivelazione e sull'autoritá di Aristotile, degli scolastici, de' santi padri e de' dottori. Gli uni facevano centro de' loro studi la natura e l'uomo: gli altri sottilizzavano sugli attributi di Dio, sulla predestinazione e sulla grazia. Gli uni volevano togliere alla Chiesa ogni temporalitá e semplicizzare le forme ed il culto: gli altri volevano mantenere inviolate tutte le forme, anche le assurde e le grottesche; e non che rinunziare al temporale, ma volevano dilatare la loro ingerenza e il loro dominio, prendendo a base il potere assoluto del papa e la sua supremazia anche nelle cose temporali. Fin d'allora valse il motto: «*Aut sint ut sunt, aut non sint*»: o vivere cosí, o morire.

Questa reazione cosí cieca sarebbe durata poco, se non fosse stata sorretta dalla tenace abilitá de' gesuiti, la milizia del papa. I quali, doma l'aperta ribellione co' terrori dell'Inquisizione, vollero guadagnare alla restaurazione anche le volontá e le coscienze, mostrando in questo assunto una conoscenza degli uomini e del secolo e un'arte di governo, che li resero degni continuatori della politica medicea. Persuasi che governa il mondo chi piú sa, coltivarono gli studi e si sforzarono di mantenere il primato del clero nella coltura. Non potendo estirpare in tutto il nuovo, accettarono la superficie, e vestirono la societá a nuovo per meglio conservare il vecchio. Presero dunque aria di uomini colti e liberali, scossero da sé la polvere scolastica, e, per meglio vincere il laicato, presero ne' modi e ne' tratti apparenze piú laicali che fratesche, confidandosi di abbatterlo con le sue armi. Divenuti amici e protettori de' letterati e fautori della coltura, apersero scuole e convitti, e presero nelle loro mani l'istruzione e l'educazione pubblica. Non mancarono i teatrini, le commedie, le accademie, altre imitazioni degli usi laicali. La

superficie era la stessa, lo spirito era diverso. Perché, dove gli uomini nuovi miravano a tirare l'attenzione dal di fuori al di dentro, dagli accidenti e dagli accessorii al sostanziale, dalle forme allo spirito, essi miravano a coltivare la memoria, ad allettare i sensi e l'immaginazione piú che l'intelletto, a trattenere l'attenzione sulla superficie, sí che l'intelligenza fra tante cognizioni empiriche rimaneva passiva e vuota: onde usciva una coltura mezzana e superficiale, piú simile ad erudizione che a scienza. Al che si accomodava facilmente la tempra fiacca de' piú, contenti di quello spolvero che dava loro un'aria di nuovo, l'aria del secolo, e cosí a buon mercato. I gesuiti vennero in moda, sfogandosi i mali umori del secolo sopra gli altri ordini religiosi, come restii ad ogni novitá. Il loro successo fu grande, perché, in luogo di alzare gli uomini alla scienza, abbassarono la scienza agli uomini, lasciando le plebi nell'ignoranza e le altre classi in quella mezza istruzione che è peggiore dell'ignoranza. Parimenti, non potendo alzare gli uomini alla puritá del Vangelo, abbassarono il Vangelo alla fiacchezza degli uomini, e costruirono una morale a uso del secolo, piena di scappatoie, di casi, di distinzioni: un compromesso tra la coscienza e il vizio, o, come si disse, una « doppia coscienza ». E nacque la dottrina del « probabilismo », secondo la quale un « *doctor gravis* » rende probabile un'opinione, e l'opinione probabile basta alla giustificazione di qualsiasi azione, né può un confessore ricusarsi di assolvere chi abbia operato secondo un'opinione probabile. Un giudice, dice un dottore, può decidere la causa a favore dell'amico, seguendo un'opinione probabile, ancorché contraria alla sua coscienza. Un medico, dice un altro dottore, può con lo stesso criterio dare una medicina, ancorché egli opini che fará danno. Richiedono, sola cautela, che non ci sia scandalo, e non giá perché la cosa sia in sé cattiva, ma per il pregiudizio che ne può venire.

Questa morale rilassata era favorita da un'altra teoria, « *directio intentionis* », formulata a questo modo: che un'azione cattiva sia lecita quando il fine sia lecito. È la massima che il fine giustifica i mezzi, applicata non solo alle azioni politiche,

ma alla vita privata. Non è peccato annegare in un fiume un fanciullo eretico per battezzarlo: uccidi il corpo, ma salvi l'anima. Non è peccato uccidere la donna che ti ha venduto l'onore, quando puoi temere che, svelando il fatto, noccia alla tua riputazione.

E all'ultimo viene la dottrina: « *reservatio et restrictio mentalis* ». Il giuramento non ti lega, se tu usi parole a doppio senso rimanendo a te l'interpretazione, o se aggiungi a bassa voce qualche parola che ne muti il senso. Non è bugia, dice un dottore, usare parole doppie che tu prendi in un senso, ancorché gli altri le prendano in un senso opposto. E non è bugia dire una cosa falsa, quando nel tuo pensiero intendi altro. Hai ammazzato il padre: pure puoi dire francamente: — Non l'ho ammazzato, — quando dentro di te pensi a un altro che realmente non hai ammazzato, o ci aggiungi qualche riserva mentale, come: — Prima ch'egli nascesse, non l'ammazzai di certo. — Questa scaltrezza, aggiunge il dottore, è di grande utilitá, porgendoti modo di nascondere senza bugia quello che hai a nascondere.

Vedi quante scappatoie! E ce n'era per tutt'i casi. In quell'arsenale trovi come puoi senza peccato non andare talora a messa, o spendervi poco tempo, o durante la messa conversare, e andando a messa guardare le donne con desidèri amorosi. Se vuoi rimanere in buon concetto presso il tuo confessore, scegli un altro quando abbi commesso qualche peccato grave. E, se ti pesa il dirlo, usa parole doppie, o fa' una confessione generale, per gittarlo cosí, alla rinfusa, nella moltitudine de' peccati vecchi.

Ciascuno immagina, con quella facile scienza, con quella piú facile morale, che séguito e che favore dovettero avere i gesuiti, maestri, confessori, predicatori, missionari, scrittori, uomini di mondo e di chiesa. Seppero conoscere il secolo e lo dominarono. E mantennero il dominio con l'energia e la logica della loro volontá. Salirono a tanta potenza, che ingelosirono i principi e posero talora in sospetto anche i papi. Prendendo a base l'ubbidienza passiva, di modo che l'uomo dirimpetto al suo superiore fosse « *perinde ac cadaver* », stabilirono la

monarchia assoluta. Ma volevano che il papa dominasse i principi, e volevano loro dominare il papa.

I principi si difendevano, offendendo, e cercando fino un sostegno nelle idee nuove. Cosí Paolo Sarpi difendeva la libertá di Venezia. La lotta era disuguale, perché alle armi spirituali era scemata la riputazione, e i principi avevano guadagnata tutta quella forza ch'era mancata a' feudi ed a' comuni. I gesuiti allora, non trasandando le armi puramente ecclesiastiche, operarono principalmente come un corpo politico, e seppero maneggiare le armi mondane con una tenacitá uguale alla destrezza. Presero aria di democratici e cercarono forza ne' popoli contro i principi. Fin dal 1562 Lainez, il secondo generale de' gesuiti, sosteneva nel concilio di Trento che la Chiesa ha le sue leggi da Dio, ma la societá ha il dritto di scegliersi essa il suo governo. Il cardinale Bellarmino sostiene che il potere politico è da Dio; ma il dritto divino è non ne' singoli uomini, ma nella intera societá, non ci essendo nessuna buona ragione che uno o molti debbano comandare agli altri; che monarchia, aristocrazia, repubblica sono forme che derivano dalla natura dell'uomo; e che perciò, quando ci è alcuna legittima ragione, può il popolo mutare la sua forma di governo, come fecero i romani. Ecco giá spuntare la «sovranitá del popolo» e il «dritto dell'insurrezione». Mariana vuole la monarchia, ma a patto che ubbidisca al consiglio de' migliori cittadini raccolti in senato. Era spagnuolo, e scriveva sotto Filippo terzo, che tenea Campanella nelle prigioni di Napoli. Non ammette il dritto ereditario, «nato dalla troppa possanza de' re e dalla servilitá de' popoli», e causa di tanti mali, non ci essendo niente piú mostruoso che «commettere le sorti di un popolo a fanciulli ancora in culla e al capriccio di una donna». Re che offende i dritti de' popoli e disprezza la religione è come una bestia feroce, e «ciascuno gli può metter le mani addosso». I dritti di successione non possono esser mutati che col consenso del popolo, perché «dal popolo viene il dritto della signoria». Il re ha il suo potere dal popolo: perciò «non è signore dello Stato o de' singoli individui, ma un primo magistrato, pagato da' cittadini». Il re non

può da solo porre tasse, fare leggi, scegliersi il successore; perché « le son cose che interessano non solo il re, ma anche il popolo ». Il re è sottoposto alle leggi e, quando le viola, il popolo ha il dritto « di deporlo e punirlo con la morte ». Queste erano le risposte che davano a' principi i gesuiti. Ma erano armi a doppio taglio. Perché si potea loro rispondere che, se il dritto di signoria è non ne' singoli individui, ma nella universalitá de' cittadini, quel dritto nelle faccende ecclesiastiche è non nel papa, ma nella Chiesa o universalitá de' fedeli, e per essa nel concilio, che può perciò deporre e anche punire il papa. Che cosa diveniva allora il loro papa, il vicario di Dio? Essi erano repubblicani dirimpetto allo Stato, ed assolutisti dirimpetto alla Chiesa. E, per dire la veritá, si mostravano repubblicani per meglio dominare i principi, ed erano assolutisti per avere tutto il potere nelle loro mani. Né voglio dir giá che i loro scrittori erano di mala fede: anzi moltissimi erano sinceri, credenti e patrioti, primo fra tutti Mariana. Parlo de' capi, piú uomini politici che uomini di fede.

Dicono che corruppero e infiacchirono i popoli. Il che è cosí poco giusto come dire che Marino corruppe il gusto. Furono effetto e causa. Furono il cattolicismo rammodernato, accomodato possibilmente a' nuovi tempi per meglio conservarlo nella sua sostanza; furono l'intelletto che succede alla fede e all'immaginazione e si affida piú nell'arte del governo che nelle passioni e nella violenza, l'intelletto spinto sino alla sua ultima depravazione, sofistico e seicentistico; nacquero da quello stesso spirito che portò sulla scena del mondo Machiavelli. Perciò furono un progresso, un naturale portato della storia. La loro responsabilitá è questa: che, trovando nel secolo fiacchezza e ignoranza, non lavorarono a combatterla per migliorare l'uomo, anzi la favorirono e se ne fecero piedistallo. Torto di tutte le reazioni. Vollero una coltura con licenza de' superiori e stretta in pochi. E quando la coltura, rotte le dighe, si diffuse, finí il loro regno.

La diffusione della coltura era visibile in Italia. E non parlo solo delle scienze esatte e naturali, dove i gesuiti si mostrarono

valentissimi, seguendo anche loro la via aperta da Galileo, ma pur delle scienze storiche e sociali. L'abbondanza dell'oro per la scoperta dell'America e la crisi monetaria die' occasione a' primi scritti di economia: il *Discorso sopra le monete e la vera proporzione fra l'oro e l'argento* di Gaspare Scaruffi, che propugnava, come Campanella, l'uniformitá monetaria; e il trattato sulle *Cause che possono fare abbondare i regni di oro e d'argento* di Antonio Serra di Cosenza, scritto alla Vicaria, dove l'autore, come complice di Campanella, era tenuto prigione. Moltiplicarono i trattati di giurisprudenza, massime nella seconda metá del secolo. Alberico Gentile nel suo libro *De iure belli* fa giá presentire Grozio; e gli è vicino per forza speculativa Alessandro Turamini, che scrisse *De legibus*. Tra gl'interpreti del dritto romano sono degni di nota l'Alciato, l'Averani, il Farinaccio, il Fabro. Fondatori della storia del dritto furono il «gran» Carlo Sigonio, come lo chiama Vico, e il Panciroli, maestro del Tasso.

Pubblicarono lavori non dispregevoli di cronologia l'Allacci, il Riccioli, il Vecchietti. Comparivano storie venete, napolitane, piemontesi, pisane: il Nani, il Garzoni, il Summonte, il Capecelatro, il Tesauro, il Roncioni: cronache piú che storie, volgari di sentimento e di stile. In Roma naturalmente si sviluppava l'archeologia. Il Fabretti di Urbino scrivea degli *Acquidotti romani* e della *Colonna traiana*, e pubblicava in otto serie quattrocentotrenta iscrizioni dottamente illustrate. Moltiplicavano le compilazioni, le raccolte, come sussidio agli studiosi. Il Zilioli scrisse l'*Indice di tutt'i libri di dritto pontificio e cesareo*, e il Ziletti in ventotto volumi il trattato *Iuris universi*. Avevi giá annali, giornali, biblioteche, cataloghi e simili mezzi di diffusione. Vittorio Siri aveva pubblicato il *Mercurio politico* e le *Memorie recondite*, l'Avogadro il *Mercurio veridico*. Il Nazzari cominciò a Roma nel 1668 il *Giornale de' letterati*, e il Cinelli pubblicava la *Biblioteca volante*, una specie di storia letteraria. Comparivano gli *Annali* del Baronio, le *Vite de' papi e cardinali* del Ciacconio, la *Storia generale de' concili* di monsignor Battaglini, la *Storia delle eresie* del Bernini, la *Napoli sacra*

di Cesare Caracciolo e la *Sicilia sacra* del Pirro, liste e notizie di vescovi, la *Miscellanea italica erudita* del padre Roberti, la *Bibliotheca selecta* e l'*Apparatus sacer* del gesuita Possevino, il *Mappamondo storico* del padre Foresti, continuato da Apostolo Zeno, un primo tentativo di storia universale. Aggiungi relazioni, come la *Descrizione della Moscovia* del Possevino; i *Viaggi* del Careri napolitano, che nel 1698 compí per terra il giro del mondo; la *Relazione* dello Zani bolognese, che fu in Moscovia; le *Lettere* del Negri da Ravenna, che giunse fino al capo Nord; la descrizione delle Indie del fiorentino Sassetti, che primo die' notizia della lingua sanscrita. Si conoscea meglio il mondo e meglio i popoli stranieri. Pietro Maffei da Bergamo scrivea in elegante latino delle *Indie orientali*; il Falletti ferrarese, della *Lega di Smalcalda*; il Bentivoglio, in lingua artificiata e falsamente elegante, delle *Guerre di Fiandra*; il Davila, con semplicitá trascurata, delle *Guerre civili di Francia*; il padre Strada, prolissamente, delle *Cose belgiche*. A questa coltura empirica e di mera erudizione partecipavano tutti, laici e chierici, uomini nuovi e uomini vecchi, e i gesuiti vi si mostravano operosissimi: si pensava poco, ma s'imparava molto e da molti. La coltura guadagnava di estensione, ma perdeva di profonditá.

Chi avesse allora guardata l'Italia con occhio plebeo, potea dirla una terra felice. Rivoluzione e guerra aveano abbandonato le sue contrade: piena pace, tranquilli gli spiriti, in riposo il cervello. Le piccole cose vi erano avvenimenti: l'Inghilterra avea Cromwell, ella avea Masaniello. L'Europa camminava senza di lei e fuori di lei, tra guerre e rivoluzioni, nelle quali si elaborava e si accelerava la nuova civiltá. Lei giaceva beata in quel dolce ozio idillico, che era il sospiro e la musa de' suoi poeti. Dalle guerre di Alemagna usciva la libertá di coscienza, dalle rivoluzioni inglesi usciva la libertá politica, dalle guerre civili di Francia usciva la potente unitá francese e il secolo d'oro, la monarchia di Carlo quinto e di Filippo secondo si andava ad infrangere contro la piccola nazionalitá olandese. L'Italia assisteva a questi grandi avvenimenti senza comprenderli. Davila e Bentivoglio ci pescavano intrighi e

fattarelli curiosi, la parte teatrale. E sí che tra quegli avvenimenti ci erano pure grandi attori italiani: Caterina de' Medici, Mazzarino, Eugenio di Savoia, Montecuccoli, il cui trattato della guerra è una delle opere piú serie scritte a quel tempo. Si combatteva non solo con la spada, ma con la penna: le quistioni piú astratte interessavano ed infiammavano le moltitudini; dall'attrito scintillavano nuovi problemi e nuove soluzioni; era una generale fermentazione d'idee e di cose. Ciò che fermentava nel cervello solitario di Bruno e di Campanella, fluttuante, contraddittorio, lí era pensiero, stimolato dalla passione, affinato dalla lotta, pronto all'applicazione, in un gran teatro, fra tanta eco, con una chiarezza e precisione di contorni come fosse giá cosa. Questa chiarezza è giá intera in Bacone e in Cartesio, dove il mondo moderno si scioglie da tutti gli elementi scolastici e mistici, da tutti i preconcetti, e si afferma in forme nette e recise. Perciò Galileo, Bacone, Cartesio sono i veri padri del mondo moderno, la coscienza della nuova scienza. Il metodo, che Galileo applicava alle scienze naturali, diviene nelle mani di Bacone il metodo universale e assoluto, la via della veritá in tutte le sue applicazioni: l'induzione caccia via il sillogismo, e l'esperienza mette in fuga il soprannaturale. Cartesio, col suo « *de omnibus dubitandum* », riassume il lato negativo del nuovo movimento, togliendo ogni valore all'autoritá e alla tradizione; e, col suo « *cogito, ergo sum* », pone la prima pietra alla costruzione dell'edificio, inizia l'affermazione. Come la Riforma, cosí Cartesio pone a fondamento della coscienza il senso individuale; e come Galileo stabilisce il mondo naturale su' fatti, cosí egli stabilisce il mondo metafisico su di un fatto: « io penso ». All'esperienza esterna si aggiunge l'esperienza interna, l'analisi psicologica. L'ente, ch'era il primo filosofico, qui è un prodotto della coscienza, un « *ergo* ». L'evidenza innanzi a' sensi e innanzi alla coscienza, il senso interno, è il criterio della veritá. Cartesio, che era un matematico, introduce nella filosofia la forma geometrica, credendo che in virtú della forma entrasse nel mondo metafisico quella evidenza ch'era nel mondo matematico. Era un'illusione, il cui benefizio fu di cacciar via definitivamente

le forme scolastiche e aprire la strada a quella forma naturale di discorso, di cui Machiavelli avea dato esempio, ed egli medesimo nel suo ammirabile *Metodo*. Queste idee non erano nuove in Italia, anzi erano volgari a tutti gli uomini nuovi; ma, naufragate in vaste sintesi immature e senza eco, rimanevano sterili. Qui le vedi a posto, staccate, rilevate, formulate con chiarezza ed energia; e parvero una rivelazione. D'altra parte Cartesio ebbe cura di non rompere con la fede e di accentuare la natura spirituale dell'anima e la sua distinzione dal corpo, base della dottrina cristiana, sí che dicea parergli meno sicura l'esistenza del corpo che quella dello spirito: oltre a ciò, con le sue « idee innate » lasciava aperto un varco alla teologia e al soprannaturale. Cosí egli ti dava la prima filosofia nuova, che sembrasse conciliabile con la religione, in un tempo che, per l'infanzia della critica e della coscienza, non era facile pesare tutte le sue conseguenze. Perciò, come la Riforma religiosa, la sua riforma filosofica ebbe un gran successo; perché le riforme efficaci son quelle che prendono una forma meno lontana dal passato e dallo stato reale degli spiriti. Aggiungi la sua superficialitá, l'estrema chiarezza, la forma accessibile, quel presentar poche idee e nette innanzi alle moltitudini: si rivelava giá lo spirito francese volgarizzatore e popolare. La conseguenza naturale della riforma era questa: che l'uomo rientrava in grembo della natura, diveniva una parte della storia naturale. Posto che la filosofia ha la sua base nella coscienza, lo studio della coscienza o de' fatti psicologici diveniva la condizione preliminare di ogni metafisica, come lo studio della natura diveniva l'antecedente di ogni cosmologia. Il mondo usciva dalle astrazioni degli universali ed entrava in uno studio serio dell'uomo e della natura, nello studio del reale. Per questa via modesta e concludente si era messo Galileo: di lá uscivano i grandi progressi delle scienze positive. Cartesio applicava alla metafisica gli stessi procedimenti della filosofia naturale, togliendola di mezzo al soprannaturale, al fantastico, all'ipotetico, e dandole una base sicura nell'esperienza e nell'osservazione. Ma i fatti psicologici erano ancora troppo scarsi e superficiali

perché ne potesse uscire una soluzione de' problemi metafisici; e l'Europa era ancora troppo giovane, troppo impregnata di teologia e di metafisica, di misteri e di forze occulte, perché potesse aver la pazienza di studiare i dati de' problemi prima di accingersi a risolverli. Le « idee innate » e i « vortici » di Cartesio, la « visione in Dio » di Malebranche, la « sostanza unica » di Spinosa, l'« armonia prestabilita » di Leibnizio erano teodicee ipotetiche e provvisorie, che appagavano il pensiero moderno abbandonato a se stesso e attestavano il suo vigore speculativo. Ma l'impulso era dato, e fra quelle immaginazioni progrediva la storia naturale dell'intelletto umano, la scienza dell'uomo. Le *Meditazioni* di Cartesio, i maravigliosi capitoli di Malebranche sull'immaginazione e sulle passioni, i *Pensieri* di Pascal, dove l'uomo in presenza di se stesso si sente ancora un enigma, preludevano al *Saggio sull'intelletto umano* di Giovanni Locke, l'erede di Bacone, di una grandezza eguale alla sua modestia. Ivi la riforma cartesiana aveva la sua ultima espressione, il suo punto di fermata; ivi la filosofia trovava il suo Galileo, realizzava l'ideale del suo risorgimento, al quale fra molti ostacoli tendevano gli uomini nuovi, acquistava la sua base positiva, fondata sull'esperienza e sull'osservazione, sulla «cosa effettuale», come dicea Machiavelli, e col «lume naturale», come dicea Bruno, con la scorta dell'« occhio del corpo e della mente », come dicea Galileo, e leggendo nel « libro della natura », come dicea Campanella. Cadevano insieme forme scolastiche e forme geometriche; la filosofia usciva dal suo tempo eroico ed entrava nella sua etá umana; agli oracoli dottrinali succedevano forme popolari, e vi si affinavano le moderne lingue. La semplicitá, la chiarezza, l'ordine, la naturalezza divenivano le qualitá essenziali della forma, e n'era un primo e stupendo esempio il *Saggio* di Locke. Cosí la filosofia, nella sua linea divergente, dalla teologia giungeva sino all'opposto; dal soprannaturale e dal soprasensibile giungeva al puro naturale e al puro sensibile, giungeva al motto: « Niente è nell'intelletto che non sia stato prima nel senso ». E non era giá un concetto astratto e solitario: era lo spirito nuovo, penetrato in tutto lo

scibile, e che ora, come ultimo risultato, faceva la sua apparizione in filosofia. Anche la morale si emancipava dal precetto divino o ecclesiastico e cercava la sua base nella natura dell'uomo; e non dell'uomo quale l'avea formato la societá, ma nell'integritá e verginitá del suo essere. Comparve un dritto naturale, come era comparsa una filosofia naturale; ed entrano in iscena Grozio, Hobbes, Puffendorfio. A quel modo che Campanella e Sarpi con tutti i riformati vagheggiavano la Chiesa primitiva nella puritá delle sue istituzioni, e in nome di quella attaccavano come alterazione e falsificazione l'opera posteriore de' papi; i filosofi vagheggiavano l'uomo primitivo, nello stato di natura, e combattevano tutte le istituzioni sociali che non erano di accordo con quello. Il movimento religioso diveniva anche politico e sociale: l'idea era una, che si sentiva ora abbastanza forte per dilatare le sue conseguenze anche negli ordini politici. Sorge uno spirito di critica e d'investigazione, che non tien conto di nessun'autoritá e tradizione, e fa valere il suo scetticismo in tutti i fatti e i principi tenuti fino a quel punto indiscutibili come un assioma. Bayle è lá, con la sua ironia, col suo dubbio universale. Come Locke realizzava il «*cogito*», egli realizzava il «*de omnibus dubitandum*». E chi paragoni il suo *Dizionario* con le *Raccolte* italiane, può vedere dov'era la vita e dov'era la morte.

Che faceva l'Italia innanzi a quel colossale movimento di cose e d'idee? L'Italia creava l'Arcadia. Era il vero prodotto della sua esistenza individuale e morale. I suoi poeti rappresentavano l'etá dell'oro, e in quella nullitá della vita presente fabbricavano temi astratti e insipidi amori tra pastori e pastorelle. I suoi scienziati, lasciando correre il mondo per la sua china, si occupavano del mondo antico e scrutavano in tutti i versi le reliquie di Roma e di Atene; e poiché le idee erano date e non discutibili, si occupavano de' fatti, e, non potendo essere autori, erano interpreti, comentatori ed eruditi. Letteratura e scienza erano Arcadia: centro, Cristina di Svezia, povera donna, che, non comprendendo i grandi avvenimenti de' quali erano stati tanta parte i suoi Gustavo e Carlo, si era rifuggita a Roma co'

suoi tesori, e si sentiva tanto felice tra quegli arcadi, ch'ella proteggeva e che con dolce ricambio chiamavano lei « immortale e divina ». Felice Cristina! e felice Italia!

L'inferioritá intellettuale degli italiani era giá un fatto noto nella dotta Europa, e ne attribuivano la cagione al mal governo papale-spagnuolo. Gli stessi italiani aveano oramai coscienza della loro decadenza, e, non avvezzi piú a pensare col capo proprio, attendevano con aviditá le idee oltramontane e mendicavano elogi da' forestieri. Giovanni Leclerc scriveva anno per anno la sua *Biblioteca*, una specie d'inventario ragionato delle opere nuove. E come si tenea fortunato quell'italiano che potea averci lá dentro un posticino! La lingua francese era divenuta quasi comune e prendeva il posto della latina. Un movimento d'importazione c'era, lento e impedito da molti ostacoli e vivamente combattuto nelle accademie e nelle scuole, dove regnava Suarez e Alvarez, tra interpreti e comentatori. La *Fisica* di Cartesio penetrò in Napoli settanta anni dopo la sua morte e quando giá era dimenticata in Francia; e non si aveva ancora notizia del suo *Metodo* e delle sue *Meditazioni*. Grozio girava per le mani di pochi. Di Spinosa e di Hobbes il solo nome faceva orrore. Di Giovanni Locke appena qualche sentore. Un movimento si annunziava negli spiriti, quel non so che di vago, quel bisogno di cose nuove che testimonia il ritorno della vita. Pareva che il cervello, dopo lungo sonno, si svegliasse. I renatisti penetravano nelle scuole co' loro « metodi strepitosi », come li chiamava Vico, promettitori di scienza facile e sicura. Definizioni, assiomi, problemi, teoremi, scolii, postulati cacciavano di sede sillogismi, entimemi e soriti. Il « *quod erat demonstrandum* » succedeva all'« *ergo* ». Chiamavano « pedanti » i peripatetici, e questi chiamavano loro « ciarlatani ». Sempre cosí. Il vecchio è detto « pedanteria », ed il nuovo « ciarlataneria ». E qualche cosa di vero c'è. Perché il vecchio nella sua decrepitezza e stagnazione ha del pedante, e il nuovo nella sua giovanile esagerazione ha del ciarlatano. Ciascuno ha il suo lato debole, che non può nascondere all'occhio acuto e appassionato dell'avversario.

La riforma cartesiana in Italia non produsse alcun serio progresso scientifico, com'è d'ogni scienza importata e non uscita da una lenta elaborazione dello spirito nazionale. Fu utile come mezzo di diffusione delle idee nuove. Le quali, cacciate d'Italia co' roghi, con gli esili, con le torture e coi pugnali, vi rientrarono sotto la protezione delle idee cristiane. La riforma era detta il «platonismo cartesiano», ed aveva aria di ribenedire la religione in nome della filosofia. L'Inquisizione, in quel movimento rapidissimo d'idee, preoccupata di Spinosa, aperto nemico, lasciava passare il nuovo Platone, che almeno non toccava i dogmi. I peripatetici invocarono l'Inquisizione contro i novatori, e i novatori rispondevano proclamando Aristotile nemico della religione. Cosí il movimento ricominciava in Italia col permesso o almeno la tolleranza di Roma. Ed era movimento arcadico, confinato nelle astrattezze e rispettoso verso tutte le istituzioni. Il movimento rimaneva superficiale; ma si diffondeva, guadagnava gli animi alle novitá, sopraffaceva i peripatetici, s'infiltrava nella nuova generazione, la metteva in comunione coll'Europa, preparava la trasformazione dello spirito nazionale.

V

Il serio movimento scientifico usciva di lá dove s'era arrestato, dal seno stesso dell'erudizione. Lo studio del passato era come una ginnastica intellettuale, dove lo spirito ripigliava le sue forze. Alle raccolte successero le illustrazioni. E vi si sviluppò uno spirito d'investigazione, di osservazione, di comparazione, dal quale usciva naturalmente il dubbio e la discussione. Lo spirito nuovo inseguiva gli eruditi tra quegli antichi monumenti. Giá non erano piú semplici eruditi: erano critici. In Europa la critica usciva dal libero esame e dalla ribellione: era roba eretica. In Italia era parte di Arcadia, un esercizio intellettuale sul passato; e li lasciavano fare. Il critico di Europa era Bayle; il critico d'Italia era Muratori. Le sue vaste

e diligenti raccolte, *Rerum italicarum scriptores, Antiquitates medii aevi, Annali d'Italia, Novus thesaurus inscriptionum*, la *Verona illustrata* e la *Storia diplomatica* di Scipione Maffei, le *Illustrazioni* del Fabretti segnano giá questo periodo, dove la scienza è ancora erudizione e nella erudizione si sviluppa la critica. Non è ancora filosofia, ma è giá buon senso, fortificato dalla diligenza della ricerca e dalla pazienza dell'osservazione. Muratori è assai vicino a Galileo per il suo spirito positivo e modesto e pel giusto criterio. E anche egli osò. Osò combattere il potere temporale, osò porre in guardia gl'italiani contro gli errori e le illusioni della fantasia. Se non gliene venne condanna, fu tolleranza intelligente di Benedetto decimoquarto, il quale disse che « le opere degli uomini grandi non si proibiscono », e che la quistione del potere temporale « era materia non dogmatica né di disciplina ». Anche il Maffei parve incredulo al Tartarotti, perché negava la magia, e parve eretico al padre Concina, perché scrivea *De' teatri antichi e moderni*; ma quel buon papa decretò « non doversi abolire i teatri, bensí cercare che le rappresentazioni siano al piú possibile oneste e probe ». L'Italia papale era piú papista del papa.

Un arcade era pure Gian Vincenzo Gravina, tutto Grecia e Roma, tutto papato e impero, fra testi e comenti, con le spalle vòlte all'Europa. Dommatico e assoluto, sentenzia e poco discute, in istile monotono e plumbeo. È ancora il pedante italiano, sepolto sotto il peso della sua dottrina, senza ispirazione né originalitá e cosí vuoto di sentimento come d'immaginazione. Pure giá senti che siamo verso la fine del secolo. Giá non hai piú innanzi l'erudito che raccoglie e discute testi, ma il critico che si vale della storia e della filosofia per illustrare la giurisprudenza, e si alza ad un concetto del dritto e ne cerca il principio generatore. Anche la sua *Ragion poetica*, se non mostra gusto e sentimento dell'arte, colpa non sua, esce da' limiti empirici della pura erudizione e ti dá riflessioni d'un carattere generale.

Ecco un altro uomo d'ingegno, Francesco Bianchini, veronese. A che pensa costui? Pensa agli assiri, a' medi e a' troiani. Non raccoglie, ma pensa, cioè a dire scruta, paragona, giudica,

congettura, arzigogola e costruisce. I monumenti non rimangono piú lettera morta: parlano, illustrano la cronologia e la storia. Per mezzo di essi si stabiliscono le date, le epoche, i costumi, i pensieri, i simboli, si rifá il mondo preistorico. In questa geologia della storia i fatti e gli uomini vacillano, si assottigliano, diventano favole, e le favole diventano idee. Comparve la sua *Storia* nel 1697. Vico aveva ventinove anni.

L'erudizione generava dunque la critica. In Italia si svegliava il senso storico e il senso filosofico. E si svegliava non sul vivo, ma sul morto, nello studio del passato. Questo era il carattere del suo progresso scientifico. Quelli, che si occupavano del presente a loro rischio, erano cervelli spostati. E tra questi cervelli balzani c'era il milanese Gregorio Leti, che pose in luce la cronaca scandalosa dell'etá in uno stile che vuol essere europeo e non è italiano; e Ferrante Pallavicino nel suo *Corriere svaligiato*, una specie di satira-omnibus, dove ce n'è per tutti. In quel vacuo dell'intelligenza sciupavano l'ingegno in argomenti grotteschi e in forme che parevano ingegnose ed erano freddure, un seicentismo arcadico. Il canonico Garzoni scrivea il *Teatro de' cervelli mondani*, l'*Ospedale de' pazzi incurabili*, la *Sinagoga degl'ignoranti*, il *Serraglio degli stupori del mondo*. Sono discorsi accademici, infarciti d'erudizione indigesta, piú curiosa che soda. I quali erano la vera piaga d'Italia, e attestavano una coltura verbosa e pedantesca senz'alcuna serietá di scopo e di mezzi. Il piú noto di questi dotti, e ce n'erano moltissimi, è Anton Maria Salvini, cervello ingombro, cuore fiacco e immaginazione povera: vita vuota. E volle tradurre Omero.

Fra tanta erudizione cresceva Vico. Studiò la filosofia in Suarez, la grammatica in Alvarez, il dritto in Vulteio. Pedagogo in casa Rocca in Vatolla, un paesello nel Cilento, si chiuse per nove anni nella biblioteca del convento e vi si formò come Campanella. Quando, compiuto il suo ufficio, tornò in Napoli, era giá un uomo dotto, come poteva essere un italiano, e ce n'erano parecchi anche tra' gesuiti. Era il tempo del Muratori, del Fontanini, dell'abate Conti, del Maffei, del Salvini. « Dottissimo, eruditissimo » era Lionardo di Capua, e Tommaso

Cornelio « latinissimo »: cosí li qualifica Vico. Il quale conosceva a fondo il mondo greco e latino, Aristotile e Platone, con tutta la serie degl'interpreti fino a quel tempo; ammirava nel Cinquecento quello stesso mondo, redivivo ne' Ficini, ne' Pico, ne' Mattei Acquaviva, ne' Patrizi, ne' Piccolomini, ne' Mazzoni; di letteratura, di archeologia, di giurisprudenza peritissimo; il medio evo gli era giunto con la scolastica e con Aristotile, il Cinquecento con Platone e Cicerone; de' fatti europei sapeva quanto era possibile in Italia. Era un dotto del Rinnovamento, che scoteva da sé la polvere del medio evo e cercava la vita e la veritá nel mondo antico. Il suo sapere era erudizione, la forma del suo pensiero era latina, e il suo contenuto ordinario era il dritto romano. Avvocato senza clienti, fece il letterato e il maestro di scuola. Passati erano i bei tempi di Pietro Aretino. La letteratura senza l'insegnamento era povera e nuda, come la filosofia. Andava per le case insegnando, facea canzoni, dissertazioni, orazioni, vite, a occasione o a richiesta. Lo conobbe don Giuseppe Lucina, « uomo di una immensa erudizione greca, latina e toscana in tutte le spezie del sapere umano e divino », e lo fe' conoscere a don Niccolò Caravita, un avvocato primario e « gran favoreggiatore de' letterati ». Vico, parte merito, parte protezione, fu professore di rettorica all'universitá. Vita semplice e ordinaria, dal 1668 al 1744. Vita accademica, tranquilla, di erudito italiano, formatosi nelle biblioteche e fuori del mondo, rimasto abbarbicato al suolo della patria. Il movimento europeo gli giunse a traverso la sua biblioteca, e gli giunse nella forma piú antipatica a' suoi studi e al suo genio. Gli venne addosso la fisica di Gassendi, e poi la fisica di Boyle, e poi la fisica di Cartesio. — La gran novitá! — pensava il nostro erudito. — Ma l'hanno giá detto, questo, Epicuro e Lucrezio. — E per capire Gassendi si pose a studiare Lucrezio. Ma la novitá piacque. — Fisica, fisica vuol essere — diceva la nuova generazione, — macchine; non piú logica scolastica, ma Euclide; sperimenti, matematiche: la metafisica bisogna lasciarla ai frati. — Che diveniva Vico, con la sua erudizione e col suo dritto romano? Reagí, e cercò la fisica non con le macchine e con gli sperimenti, ma ne' suoi studi di erudito. Le scienze

positive entravano appena nel gran quadro della sua coltura, e di matematiche sapeva non oltre di Euclide, stimando « alle menti giá dalla metafisica fatte universali non... agevole quello studio propio degli ingegni minuti ». Cercò dunque la fisica fuori delle matematiche e fuori delle scienze sperimentali: la cercò fra i tesori della sua erudizione, e la trovò nei « numeri » di Pitagora e ne' « punti » di Zenone, nelle « idee divine » di Platone, nell'« antichissima sapienza italica ». L'Europa aveva Newton e Leibnizio; e a Napoli si stampava *De antiquissima italorum sapientia*. Erano due colture, due mondi scientifici che si urtavano. Da una parte era il pensiero creatore, che faceva la storia moderna; dall'altra il pensiero critico, che meditava sulla storia passata. Chiuso nella sua erudizione, segregato nella sua biblioteca dal mondo de' vivi, quando Vico tornò in Napoli, trovò nuova cagione di maraviglia. L'aveva lasciata tutto fisica; la trovava tutto metafisica. Le *Meditazioni* e il *Metodo* di Cartesio avevano prodotto la nuova mania. Vico sentí disgusto per una cittá che cangiava opinione da un dí all'altro « come moda di vesti ». E vi si sentí straniero, e vi stette per alcun tempo straniero e sconosciuto. Vedeva il movimento attraverso i suoi studi e i suoi preconcetti.

Quelle fisiche atomistiche gli pareva non poter condurre che all'ateismo e alla morale del piacere, e le accusava di falsa posizione, perché l'atomo, il loro principio, era corpo giá formato, perciò era principiato e non il principio; e andava cercando il principio al di lá dell'atomo, ne' numeri e ne' punti. Soffiava in lui lo stesso spirito di Bruno e di Campanella. Si sentiva concittadino di Pitagora e discepolo dell'antica sapienza italica. Quanto al metodo geometrico, rifiutava di ammetterlo come una panacea universale: era buono in certi casi, e si potea usarlo senza quel lusso di forme esteriori, dove vedea ambizione, pretensione e ciarlataneria. Il « *cogito* » gli pareva cosí poco serio, come l'atomo. Era anch'esso principiato e non principio: dava fenomeni, non dava la scienza. Giudicava Cartesio uomo ambiziosissimo ed anche un po' impostore, e quel suo « metodo » dove, annullando la scienza con la bacchetta magica del suo

« *cogito* », la fa ricomparire a un tratto, gli pareva un artificio rettorico. Quel suo « *de omnibus dubitandum* » lo scandalizzava. Quella tavola rasa di tutto il passato, quel disprezzo di ogni tradizione, di ogni autoritá, di ogni erudizione, lo feriva nei suoi studi, nella sua credenza e nella sua vita intellettuale; e si difendeva con vigore, come si difende dal masnadiero la roba e la vita. La diffusione della coltura, la moltiplicitá dei libri, quei metodi strepitosi abbreviativi, quella superficialitá di studi con tanta audacia di giudizi, fenomeni naturali di ogni transizione, quando un mondo se ne va e un altro viene, movevano la sua collera. Avvezzo ai severi e profondi studi, a pensare co' sapienti ed a scrivere pei sapienti, gli spiacea quella tendenza a vulgarizzare la scienza, quella rapida propagazione d'idee superficiali e cattive. E se la pigliava con la stampa. Si gloriava di non appartenere a nessuna setta. E lí era il suo punto debole. Posto tra due secoli, in quel conflitto di due mondi che si davano le ultime battaglie, non era né con gli uni né con gli altri, e le cantava a tutti e due. Era troppo innanzi pe' peripatetici, pe' gesuiti e per gli eruditi; era troppo indietro per gli altri. Questi trovavano ridicoli i suoi « punti metafisici »; quelli trovavano avventate le sue etimologie e sospetta la sua erudizione. Era da solo un terzo partito, come si direbbe oggi: la ragione serena e superiore, che nota le lacune, le contraddizioni e le esagerazioni: ma ragione ancora disarmata, solitaria, senza seguaci, fuori degl'interessi e delle passioni; perciò, in quel fervore della lotta, appena avvertita e di nessuna efficacia. Se dietro al critico ci fosse stato l'uomo, un po' di quello spirito propagatore e apostolico di Bruno e Campanella, sarebbe stato vittima degli uni e degli altri. Ma era un filosofo inoffensivo, tutto cattedra, casa e studio, e guerreggiava contro i libri, rispettosissimo verso gli uomini. Oltreché, le sue ubbie rimanevano nelle altissime regioni della filosofia e della erudizione, dove pochi potevano seguirlo; e fu lasciato vivere fra le nubi, stimato per la sua dottrina, venerato per la sua pietá e bontá. Conscio e scontento della sua solitudine, vi si ostinò, benedicendo « non aver lui avuto maestro nelle cui parole avesse

giurato », e ringraziando « quelle selve, fralle quali, dal suo buon genio guidato, aveva fatto il maggior corso dei suoi studi ». Il latino veniva in fastidio; ed egli pose da canto greco e toscano, e fu tutto latino. Veniva in moda il francese: e' non volle apprendere il francese. La letteratura tendeva al nuovo; ed egli accusava questa letteratura « non... animata dalla sapienza greca,... o invigorita dalla grandezza romana ». Nella medicina era con Galeno contro i moderni, divenuti scettici « per le spesse mutazioni de' sistemi di fisica ». Nel dritto biasimava gli eruditi moderni, e se ne stava con gli antichi interpreti. Vantavano l'evidenza delle matematiche; ed egli se ne stava tra' misteri della metafisica. Predicavano la ragione individuale; ed egli le opponeva la tradizione, la voce del genere umano. Gli uomini popolari, i progressisti di quel tempo, erano Lionardo di Capua, Cornelio, Doria, Calopreso, che stavano con le idee nuove, con lo spirito del secolo. Lui era un retrivo con tanto di coda, come si direbbe oggi. La coltura europea e la coltura italiana s' incontravano per la prima volta, l'una maestra, l'altra ancella. Vico resisteva. Era vanitá di pedante? era fierezza di grande uomo? Resisteva a Cartesio, a Malebranche, a Pascal, i cui *Pensieri* erano « lumi sparsi », a Grozio, a Puffendorfio, a Locke, il cui *Saggio* era la « metafisica del senso ». Resisteva, ma li studiava piú che non facessero i novatori. Resisteva come chi sente la sua forza e non si lascia sopraffare. Accettava i problemi; combattea le soluzioni, e le cercava per le vie sue, co' suoi metodi e coi suoi studi. Era la resistenza della coltura italiana, che non si lasciava assorbire e stava chiusa nel suo passato; ma resistenza del genio, che, cercando nel passato, trovava il mondo moderno. Era il retrivo che, guardando indietro e andando per la sua via, si trova da ultimo in prima fila, innanzi a tutti quelli che lo precedevano. Questa era la resistenza di Vico. Era un moderno, e si sentiva e si credeva antico, e, resistendo allo spirito nuovo, riceveva quello entro di sé.

Bacone gli aveva fatta una grande impressione. Era il suo uomo, dopo Platone e Tacito. Quel suo libro, *De augumentis scientiarum*, gli faceva dire: — Roma e Grecia non hanno avuto

un Bacone. — Trovava in lui congiunto il senso ideale di Platone, il senso pratico di Tacito, la « sapienza riposta » dell'uno, la « sapienza volgare » dell'altro. E poi, gli apriva nuovi orizzonti. Avea studiato tanto, e la sua scienza non era piú un libro chiuso: ci era tanto da aggiungere, tanto da riformare. Voleva egli pure conferire del suo « nella somma che costituisce l'universal repubblica delle lettere ». Non è piú un erudito immobilizzato nel passato: è un riformatore, un investigante. Critica, dubita, esamina, approfondisce. Sente il morso dello spirito nuovo. Ne' suoi studi dell'antica sapienza italica vedi giá il disdegno delle « etimologie grammaticali », il dispregio dell'erudizione volgare, l'uomo che tenta nuove vie, intravvede nuovi orizzonti, cerca tra i particolari le alte generalitá.

Piú tardi gli capitò Grozio, e divenne il suo « quarto autore ». Grozio gli completa Bacone. Costui vide « tutto il saper umano e divino doversi supplire in ciò che non ha, ed emendare in ciò che ha; ma, intorno alle leggi,... non s'innalzò troppo all'universo delle cittá ed alla scorsa di tutt'i tempi, né alla distesa di tutte le nazioni ». Grozio gli dá un dritto universale, in cui « è sistemata tutta la filosofia e la teologia ». Il comentatore del dritto romano si sente alzare a filosofo. Cerca una filosofia del dritto con Grozio, e si fa il suo annotatore: poi riflette che è un eretico, e lascia stare.

La materia della sua coltura è sempre quella: dritto romano, storia romana, antichitá. La sua fisica è pitagorica, la sua metafisica è platonica, conciliata con la sua fede. Base della sua filosofia è l'ente, l'uno, Dio. Tutto viene da Dio, tutto torna a Dio, l'« *unum simplicissimum* » di Ficino. L'uomo e la natura sono le sue ombre, i suoi fenomeni. La scienza è conoscere Dio, « perdere se stesso » in Dio. E vien sú il Dio di Campanella, l'eterno lume, il senno eterno, con le sue primalitá, « *nosse, velle, posse* ». Fin qui Vico è un luogo comune. La sua erudizione e la sua filosofia comminano in linea parallela e non s'incontrano. Manca l'attrito. Ci è l'ascetico, il teologo, il platonico, l'erudito, ci è l'italiano di quel tempo nello stato ordinario delle sue credenze e della sua coltura.

Dentro a questa coltura e contro a queste credenze venne ad urtare Cartesio. — La coltura non ha valore: del passato bisogna far tavola. Datemi materia e moto, ed io farò il mondo. Il vero te lo dá la scienza ed il senso. — Cosa diveniva l'erudizione di Vico, la fisica di Vico, la metafisica di Vico? cosa divenivano le «idee divine» di Platone? e il «*simplicissimum*» di Ficino cosa diveniva? e il dritto romano, la storia, la tradizione, la filologia, la poesia, la rettorica, non era piú buona a nulla? Nella violenta contraddizione Vico sviluppò le sue forze. Uscí del vago e del comune: trovò un terreno, un problema, un avversario. La sua erudizione si spiritualizzava. La sua filosofia si concretava. E si compivano l'una nell'altra.

Giá non si perde negli accessorii: vede e investe subito la dottrina avversaria nella sua base. Vuole atterrare Cartesio, e con lo stesso colpo atterra tutta la nuova scienza, e non andando indietro, ma andando piú avanti. La sua confutazione di Cartesio è completa, è l'ultima parola della critica. Ma la sua critica non è solo negativa: è creatrice; la negazione si risolve in un'affermazione piú vasta, che tirasi appresso, come frammenti di veritá, le nuove dottrine, e le alloga, le mette a posto. La nuova scienza, la scienza degli uomini nuovi, trova nella *Scienza nuova* il suo limite, e perciò la sua veritá.

La nuova scienza, uscita da lotta religiosa e politica, è in uno stato di guerra contro il passato, e lo combatte sotto tutte le sue forme. La tradizione, l'autoritá, la fede è il suo nemico, e cerca riparo nella forza e nell'indipendenza della ragione individuale: gli « universali », gli « enti », le « quidditá » lo infastidiscono della metafisica, e cerca la sua base nella psicologia, nella coscienza; il soprannaturale, il sopramondano offende il suo intelletto adulto, e vi oppone lo studio diretto della natura, la fisica nel suo senso piú generale, le scienze positive; al gergo scolastico cerca un antidoto nella precisione delle matematiche, nel metodo geometrico; ai misteri, alle cabale, alle scienze occulte, alle astrazioni oppone l'esperienza rischiarata dall'osservazione, la percezione chiara e distinta, l'evidenza della coscienza e del senso; alla societá in quello stato di

corruzione oppone l'uomo integro e primitivo, la natura dell'uomo, dalla quale cava i princípi della morale e del dritto. Questo è lo spirito della nuova scienza: naturalismo e umanismo, fisica e psicologia. Cartesio, in maschera di Platone, porta la bandiera.

Ma non inganna Vico, che gli strappa la maschera. — Tu non sei che un epicureo. La tua fisica è atomistica, la tua metafisica è sensista, il tuo trattato *Delle passioni* par fatto piú per i medici che per i filosofi, segui la morale del piacere. — Combattendo Cartesio, la quistione gli si allarga, attinge nella sua essenza tutto il nuovo movimento. Anch'esso è un'astrazione. È un'ideologia empirica: idea vuota e vuoto fatto. L'importante non è di dire « io penso » (la grande novitá!), ma è di spiegare come il pensiero si fa. L'importante non è di osservare il fatto, ma di esaminare come il fatto si fa. Il vero non è nella sua immobilitá, ma nel suo divenire, nel suo « farsi ». L'idea è vera, còlta nel suo farsi. Il pensiero è moto che va da un termine all'altro, è idea che si fa, si realizza come natura, e ritorna idea, si ripensa, si riconosce nel fatto. Perciò « *verum et factum* », vero e fatto, sono convertibili; nel fatto vive il vero; il fatto è pensiero, è scienza; la storia è una scienza, e, come ci è una logica per il moto delle idee, ci è anche una logica per il moto de' fatti, una « storia ideale eterna, sulla quale corrono le storie di tutte le nazioni ».

Ecco ribenedetta tradizione, autoritá e fede; ecco filologia, storia, poesia, mitologia, tutta l'erudizione rientrata in grembo della scienza. La storia è fatta dall'uomo, come le matematiche, e perciò è scienza non meno di quelle. È il pensiero che fa quello che pensa, è la « metafisica della mente umana », la sua « costanza », il suo processo di formazione secondo le leggi fisse del pensiero umano. Perciò la sua base non è nella coscienza individuale, ma nella coscienza del genere umano, nella ragione universale. I nuovi filosofi vogliono rifare il mondo coi loro princípi assoluti e co' loro dritti universali. Ma non sono i filosofi che fanno la storia, e il mondo non si rifá con le astrazioni. Per rifare la societá non basta condannarla: bisogna studiarla e comprenderla. E questo fa la *Scienza nuova*.

A Vico non basta porre le basi: mette mano alla costruzione. Se la storia ha la sua costanza scientifica, se è fatta dal pensiero, com'è fatta? qual è il suo processo di formazione? Che la storia sia una scienza, non era cosa nuova nella filosofia italiana. Alla storia formata dall'arbitrio divino e dal caso Machiavelli avea giá contrapposta la « forza delle cose », lo spirito della storia eterno e immutabile. L'« intelletto universale » di Bruno, la « ragione che governa il mondo » di Campanella rientrano nella stessa idea. Platone con le sue « idee divine » porgeva giá il filo a Vico. L'importante era di eseguire il problema, il cui dato era giá posto, era il trovar le leggi di questo spirito della storia, era il « *probare per causas* », il generare la storia come l'uomo genera le matematiche, il fare la storia della storia, ciò che era fare una scienza nuova. Di questa storia ideale egli « ritrova le guise dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana », cerca la base nella natura dell'uomo, doppio com'è, spirito e corpo. È una psicologia applicata alla storia. Stabilisce alcuni canoni psicologici, ch'egli chiama « degnitá », o « princípi ». Il concetto è questo: che l'uomo, come essere naturale, opera per istinti, sotto la pressura dei suoi bisogni, interessi e passioni; ma ivi appunto si sviluppa come essere pensante, come Mente, sí che nelle sue opere piú grossolane e corpulente ce n'è come un'immagine velata, il sentore. La quale immagine si fa piú chiara, secondo che « la mente piú si spiega », insino a che il pensiero si manifesta nella sua propria forma, opera come riflessione o filosofia. Questo, che è il corso naturale della vita individuale, è anche il corso naturale e la storia di tutte le nazioni, quando non ci sia interruzione o deviazione per violenza di casi estrinseca, come fu per Numanzia oppressa nel suo fiorire da' romani. Perciò nelle nazioni ci è tre etá: la divina, l'eroica e la umana. Precede lo stato selvaggio o di mera barbarie, dove l'uomo è servo del corpo e come una « fiera vagante nella gran selva della terra ». La libertá è il « tenere in freno i moti della concupiscenza, che viene dal corpo, e dar loro altra direzione, che viene dalla mente ed è propia dell'uomo ». Secondo che la mente si spiega, o si fa piú

intelligente, si sviluppa la libertá, prevale la ragione o l'« umanitá ». La prima etá ragionevole o socievole, l'etá divina, sorse co' matrimoni e l'agricoltura, quando, « a' primi fulmini dopo *l'universal diluvio » gli uomini « si umiliarono ad una forza* superiore che immaginarono essere Giove, e tutte le umane utilitá e tutti gli aiuti posti nella loro necessitá immaginarono essere dèi ». Allora, rinunziando alla vaga venere, ebbero certe mogli, certi figli e certe dimore: sorsero le famiglie governate da' padri con « famigliari imperii ciclopici ». In questi regni famigliari, divenuti sicuro asilo contro i selvaggi o vaganti, riparavano i deboli e gli oppressi, che furono ricevuti in protezione, come clienti o famoli. Cosí si ampliarono i regni famigliari, e si spiegarono le « repubbliche erculee » sopra ordini naturalmente migliori per virtú « eroiche »: la pietá verso gl'iddii; la prudenza, o il consigliarsi co' divini auspíci; la temperanza, onde i concubiti umani e pudichi co' divini au*spíci; la fortezza, uccider fiere, domar terreni; la magnani*mitá, il soccorrere a' deboli e a' pericolanti. In questi primi ordini naturali comincia la libertá e il primo spiegarsi della mente. Nacque la corruzione. I padri, lasciati grandi per la religione e virtú de' loro maggiori e per le fatiche de' clienti, tralignarono: uscirono dall'ordine naturale, che è quello della giustizia, abusarono delle leggi di protezione e di tutela, tiranneggiarono: indi la ribellione de' clienti. Allora i padri delle famiglie si unirono con le loro attinenze in ordini contro di quelli, e, per pacificarli, con la prima legge agraria concessero il « dominio bonitario », ritenendosi essi il « dominio ottimo », o « sovrano famigliare »: onde nacquero le prime cittá sopra « ordini erranti di nobili », e l'« ordine civile ». Finirono i regni divini: cominciarono gli eroici. La religione fu custodita negli ordini eroici, e perciò gli auspíci e i matrimoni, e per essa religione furono de' soli eroi tutt'i dritti e tutte le ragioni civili. Ma, « spiegandosi le umane menti », i plebei intesero essere di egual natura umana co' nobili, e vollero entrare anch'essi negli ordini civili delle cittá, essere sovrani nelle cittá. Finisce l'etá eroica: comincia l'etá umana, l'etá della eguaglianza,

la « repubblica popolare », dove comandano gli ottimi non per nascita, ma per virtú. In questo stato della mente, agli uomini non è piú necessario fare le azioni virtuose per « sensi di religione », perché la filosofia fa intendere le virtú « nella loro idea »; in forza della quale riflessione, quando anche gli uomini non abbiano virtú, almeno si vergognano de' vizi. Nasce la filosofia e l'eloquenza, insino a che l'una è corrotta dagli scettici, l'altra da' sofisti. Allora, corrompendosi gli Stati popolari, viene l'anarchia, il totale disordine, la peggiore delle tirannidi, che è la sfrenata libertá de' popoli liberi. I quali o cadono in servitú di un monarca, che rechi in sua mano tutti gli ordini e tutte le leggi con la forza delle armi; o diventano schiavi per « diritto natural delle genti », conquistati con armi da nazioni migliori, essendo giusto che chi non sa governarsi da sé si lasci governare da altri che il possa, e che nel mondo governino sempre i migliori; o, abbandonati a sé, in quella folla di corpi vivendo in una solitudine d'animi e di voleri, seguendo ognuno il suo piacere e capriccio, con disperate guerre civili vanno a fare selve delle cittá, e delle selve covili d'uomini, e in lunghi secoli di barbarie vanno ad « irrugginire le malnate sottigliezze degl'ingegni maliziosi ». Con questa « barbarie della riflessione » si ritorna allo stato selvaggio, alla « barbarie del senso », e ricomincia con lo stess'ordine una nuova storia, si rifá lo stesso corso.

Questa è la « storia ideale eterna », la logica della storia, applicabile a tutte le storie particolari. È in fondo la storia della mente nel suo spiegarsi, come dice Vico, dallo stato di senso, in cui è come dispersa, sino allo stato di riflessione, in cui si riconosce e si afferma. L'operazione, con la quale l'intelletto giunge alla veritá, è la stessa operazione con la quale l'intelletto fa la storia. Locke aveva il suo complemento in Vico. La teoria della conoscenza aveva il suo riscontro nella teoria della storia. Era una nuova applicazione della psicologia. Gli uomini operano secondo i loro impulsi e fini particolari; ma « i risultati sono superiori a' loro fini », sono risultati mentali, il successivo progredire della mente nel suo spiegarsi. Perciò le

passioni, gl'interessi, gli accidenti, i fini particolari sono non la storia, ma le occasioni e gli strumenti della storia; perciò una scienza della storia è possibile. Machiavelli e Hobbes ti dánno la storia occasionale, non la storia finale e sostanziale. La loro storia è vera, ma non è intera: è frammento di veritá. La veritá è nella totalitá, nel vedere « *cuncta ea, quae in re insunt, ad rem sunt affecta* »: l'idea nella pienezza del suo contenuto e delle sue attinenze. Machiavelli è, non meno di Vico, un profondo osservatore de' fatti psicologici, è un ritrattista, ma non è un metafisico. La psicologia di Vico entra giá nelle regioni della metafisica, ti dá le prime linee della nuova metafisica, fondata non sull'immobilitá dell'ente guardato nei suoi attributi, ma sul suo moto o divenire; perciò non descrizione o dimostrazione, come te la dava Aristotile e Platone, ma vero dramma, la storia dello spirito nel mondo. In questo dramma tutto ha la sua spiegazione, tutto è allogato: la guerra, la conquista, la rivoluzione, la tirannide, l'errore, la passione, il male, il dolore, fatti necessari e strumenti del progresso. Ciascuna etá storica ha la sua guisa di nascere e di vivere, la sua natura, onde procede la forza delle cose, la « sapienza volgare » del genere umano, il senso comune delle genti, la forza collettiva. Non è l'individuo, è questa forza collettiva che fa la storia; e spesso i piú celebrati individui non sono che simboli e immagini, « caratteri poetici » di quella forza, come Zoroastro, Ercole, Omero, Solone. Cerchi un individuo, e trovi un popolo; cerchi un fatto, e trovi un'idea. Fabbro della storia è « l'umano arbitrio regolato con la sapienza volgare ».

Rimaneva a dare la dimostrazione di questa storia ideale: dimostrare cioè che tutte le storie particolari sono, secondo quella, regolate da uno stesso corso d'idee, ubbidienti a un solo tipo. La prova poteva cercarla *a priori* nella logica stessa dello spirito nel suo spiegarsi. Lo spirito si entrinseca in conformitá della sua natura, in che è la sua logica, la legge del suo divenire; e quel divenire è appunto la storia. Ma Vico, appena adombrate le prime linee della nuova metafisica, si arresta sulla soglia, e ritorna erudito, e cerca la prova *a posteriori*,

consultando tutte le storie e cercando in tutte il suo corso, il suo sistema, e non solo nelle grandi linee, ma ne' piú minuti accidenti. Impresa titanica di erudizione e critica italiana. E s'immerge tra' « rottami dell'antichitá », e raccoglie i minimi frammenti, e li anima, « *intus legit* », li fa corpi interi; ricostituisce la storia reale a immagine della sua storia ideale. È il mondo guardato da un nuovo orizzonte, ricreato dalla critica e dalla filosofia, e con la sua originalitá scolpita in quella potente forma, lapidaria e metaforica, come una legge delle Dodici tavole. Cerca tra quei rottami la prova della « scienza nuova », e scopre per via nuove scienze. Lingua, mitologia, poesia, giurisprudenza, religioni, culti, arti, costumi, industrie, commercio, non sono fatti arbitrari, sono fatti dello spirito, le scienze della sua Scienza. Cronologia, geografia, fisica, cosmografia, astronomia, tutto si rinnova sotto questa nuova critica. Ad ogni passo senti il grido trionfale del gran creatore: — Ecco una nuova scoperta! — Alla metafisica della mente umana, filosofia dell'umanitá o delle idee umane, onde scaturisce una giurisprudenza, una morale e una politica del genere umano, corrisponde la logica, « *fas gentium* »; una scienza dell'espressione di esse idee, la filologia. Ecco dunque una scienza delle lingue e de' miti e delle forme poetiche, una lingua del genere umano, una teoria dell'espressione ne' miti, ne' versi, nel canto, nelle arti. E come teoria e scienza non è che « natura delle cose », e la natura delle cose è nelle « guise di lor nascimenti »; l'uomo ardito, sgombro lo spirito d'ogni idea anticipata e fidato al solo suo intendere, si addentra nelle origini dell'umanitá, guaste dalla doppia « boria », « delle nazioni e de' dotti »; e tu assisti alla prima formazione delle societá, de' governi, delle leggi, de' costumi, delle lingue; vedi nascere la storia di entro la mente umana, e svilupparsi logicamente da' suoi elementi o princípi, « religione, nozze, seppolture », svilupparsi sotto tutte le forme, come governo, come legge, come costume, come religione, come arte, come scienza, come fatto, come parola. La sua grande erudizione gli porge infiniti materiali, che interpreta, spiega, alloga, dispone secondo i bisogni della sua costruzione;

audace nelle etimologie, acuto nelle interpretazioni e ne' confronti, sicurissimo ne' suoi procedimenti e nelle sue conclusioni, e con l'aria di chi scopre ad ogni tratto nuovi mondi, tenendo sotto i piedi le tradizioni e le storie volgari. Cosí è nata questa prima storia dell'umanitá, una specie di *Divina commedia*, che dalla «gran selva della terra», per l'inferno del puro sensibile, si va realizzando tra via sino all'etá umana della riflessione o della filosofia; irta di forme, di miti, di etimologie, di simboli, di allegorie, e non meno grande che quella; pregna di presentimenti, di divinazioni, d'idee scientifiche, di veri e di scoperte: opera di una fantasia concitata dall'ingegno filosofico e fortificata dall'erudizione, che ha tutta l'aria di una grande rivelazione.

È la *Divina commedia* della scienza, la vasta sintesi, che riassume il passato e apre l'avvenire, tutta ancora ingombra di vecchi frantumi, dominati da uno spirito nuovo. Platonico e cristiano, continuatore di Ficino e di Pico, uno di spirito con Torquato Tasso, Vico non comprende la Riforma e non i tempi nuovi, e vuol concordare la sua filosofia con la teologia, e la sua erudizione con la filosofia, costruire un'armonia sociale come un'armonia provvidenziale. La sua metafisica ha sotto i piè il globo, e gli occhi estatici in su verso l'occhio della provvidenza, onde le piovono i raggi delle divine idee. Vuole la ragione, ma vuole anche l'autoritá, e non certo degli «addottrinati», ma del genere umano; vuole la fede e la tradizione; anzi fede e tradizione non sono che essa medesima la ragione, «sapienza volgare». Tale era l'uomo formato nella biblioteca di un convento; ma, entrando nel mondo de' viventi, lo spirito nuovo l'incalza, e, combattendo Cartesio, subisce l'influenza di Cartesio. Era impossibile che un uomo d'ingegno non dovesse sentirsi trasformare al contatto dell'ingegno. Tutto dietro a costruir la sua Scienza, gli si affaccia il «*de omnibus dubitandum*» ed il «*cogito*»:

... in meditando i princípi di questa Scienza, dobbiamo... ridurci in uno stato di una somma ignoranza di tutta l'umana e divina erudizione, come se per questa ricerca non vi fussero mai stati per noi né filosofi né filologi; e chi si vuol profittare, egli in tale stato

si dee ridurre, perché nel meditarvi non ne sia egli turbato e distolto dalle comuni invecchiate anticipazioni.

Parole auree, che sembrano tolte da una pagina del *Metodo*. E in questa ignoranza cartesiana, qual è l'« unica veritá », che fra tante dubbiezze non si può mettere in dubbio, ed è perciò la « prima di siffatta Scienza »? È il « *cogito* », è la mente umana:

> Poiché... il mondo delle gentili nazioni... è stato... fatto dagli uomini, i di lui princípi si debbono ritruovare dentro la natura della nostra mente umana e nella forza del nostro intendere.

La provvidenza e la metafisica, che guarda in lei, sono nel gran quadro un semplice antecedente, o, com'egli dice, un'« anticipazione », un convenuto e non dimostrato: il quadro è la mente umana nella natura e nell'ordine della sua esplicazione, la mente umana delle nazioni, la storia delle umane idee. La provvidenza regola il mondo, assistendo il libero arbitrio con la sua grazia ed oltrepassando ne' suoi risultati i fini particolari degli uomini; ma questi risultati provvidenziali non sono piú miracolo, sono scienza umana, sono lo « schiarire delle idee », lo « spiegarsi della mente ». Come Bruno, Vico canta la provvidenza e narra l'uomo: non è piú teologia, è psicologia. Provvidenza e metafisica sono di lontano, come sole o cielo, nello sfondo del quadro: il quadro è l'uomo e la sua luce, la sua scienza è in lui stesso, nella sua mente. La base di questa scienza è moderna: ci è Cartesio col suo scetticismo e col suo « *cogito* ». Ben talora, portato dall'alto ingegno speculativo, spicca il volo verso la teologia e la metafisica; ma Cartesio è lá che lo richiama e lo tiene stretto ne' fatti psicologici. Nel quale studio del processo della mente negl'individui e ne' popoli fa osservazioni cosí profonde e insieme cosí giuste, che ben si sente il contemporaneo di Malebranche, di Pascal, di Locke, di Leibnizio, il piú affine al suo spirito, e ch'egli chiama « il primo ingegno del secolo ». Né solo è moderno nella base, ma nelle conclusioni, mostrando nell'ultimo spiegarsi della mente vittoriosi i princípi de' nuovi filosofi. Perché corona della sua epopea storica è lo spiritualizzarsi delle forme, il trionfo della filosofia

o della mente nella sua « riflessione », la fine delle aristocrazie, e perciò de' feudi e della servitú, la libertá e l'uguaglianza di tutte le classi, come stato delle societá « ingentilite e umane », come ultimo risultato della coltura. È la teocrazia e l'aristocrazia conquise dalla democrazia per il naturale spiegarsi della mente, è l'affermazione e la glorificazione dello spirito nuovo. Ma qui appunto Vico se ne spicca e rimane solo in mezzo al suo secolo. Posto tra il mondo della sua biblioteca, biblico-teologico-platonico, e il mondo naturale di Cartesio e di Grozio, due assoluti, e impenetrabili come due solidi, e che si scomunicavano l'un l'altro, cerca la conciliazione in un mondo superiore, l'idea mobilizzata o storica, e in una scienza superiore, la critica, l'idea analizzata e giustificata ne' momenti della sua esistenza, la scienza uscita dall'assolutezza e rigiditá del suo dommatismo e mobilizzata come il suo contenuto. La critica è rifare con la riflessione quello che la mente ha fatto nella sua spontaneitá. È la mente « spiegata e schiarita », che si riflette sulla sua opera e vi trova se stessa nella sua identitá e nella sua continuitá: è la coscienza dell'umanitá. In questo mondo superiore tutto si move e tutto si riconcilia e si giustifica: i princípi, che i nuovi filosofi predicavano assoluti e perciò applicabili in ogni tempo e in ogni luogo e co' quali dannavano tutto il passato, si riferiscono a stati sociali di certe epoche e di certi luoghi; ed i princípi contrari, appunto perché in certi tempi hanno governato il mondo e sono stati « comportevoli », sono veri anch'essi, come anticipazioni e vestigi de' princípi nuovi. Perciò il criterio della veritá non è l'idea in sé, ma l'idea come si fa o si manifesta nella storia della mente, il senso comune del genere umano, ciò ch'egli chiama la « filosofia dell'autoritá ». Qui Vico avea contro di sé Platone e Grozio, il passato e il presente. La malattia del secolo era appunto la condanna del passato in nome di princípi astratti, come il passato condannava esso in nome di altri princípi astratti. Vico era come chi, vivuto solitario nel suo gabinetto, scenda in piazza d'improvviso, e vegga gli uomini concitati, co' pugni tesi, pronti a venire alle mani. A lui quegli uomini debbono sembrare de'

pazzi da catena. — A che tanto furore contro il passato? il quale, appunto perché è stato, ha avuto la sua ragion d'essere. E poniamo pure sia tutto cattivo, credete di poter distruggere con la forza l'opera di molti secoli? I vostri princípi! Ma credete voi che la storia si fa da' filosofi e co' princípi? La vostra ragione! Ma ci è anche la ragione degli altri, uomini come voi e che sanno ragionare al pari di voi. E poi, un po' di rispetto, io credo, si dee pure all'autoritá. E non parlo di tanti dottori, ne' quali non avete fede: parlo dell'autoritá del genere umano, al quale, se uomini siete, non potete negar fede. Un po' meno di ragione e un po' piú di senso comune. — Un discorso simile sarebbe parsa una stranezza a quegli uomini pieni di odio e di fede. E qualcuno poteva rispondergli: — Fátti in lá, e sta' fra le tue nuvole, e non venire fra gli uomini, ché non te ne intendi. Il passato tu lo hai studiato su' libri: è la tua erudizione. Ma il passato è per noi cosa reale, di cui sentiamo le punture ad ogni nostro passo. Il fuoco ci scotta, e tu ci vuoi provare che, perché è, ha la sua ragion di essere. Lascia prima che noi lo spengiamo, e poi ci parla della sua natura. Quando ci avremo tolto di dosso codesto passato, nostro martirio e de' padri nostri, forse allora potremo essere giusti anche noi e gustar la tua critica. — Vico rimase solo nel secolo battagliero; e quando la lotta ebbe fine, si alzò come iride di pace la sua immagine su' combattenti, e comunicò la parola del nuovo secolo: « critica ». Non piú dommatismo, non piú scetticismo: critica. Né altro è la storia di Vico che una critica dell'umanitá: l'idea vivente fatta storia e, nel suo eterno peregrinaggio, seguíta, compresa, giustificata in tutt'i momenti della sua vita. I princípi, come gl'individui e come la societá, nascono, crescono e muoiono, o piuttosto, poiché niente muore, si trasformano, pigliando forme sempre piú ragionevoli, piú conformi alla mente, piú ideali. Indi la necessitá del progresso, insita nella stessa natura della mente, la sua fatalitá. La teoria del progresso è per Vico come la terra promessa. La vede, la formula, stabilisce la sua base, traccia il suo cammino, diresti che l'indica col dito; e quando non gli resta a fare che un

passo per giungervi, la gli fugge dinanzi, e riman chiuso nel suo cerchio e non sa uscirne. Poneva le premesse e gli fuggiva la conseguenza. Gli è perché, profondo conoscitore del mondo greco-romano, non seppe spiegarsi il medio evo e non comprese i tempi suoi, parendogli indizio di decadenza e di dissoluzione quella vasta agitazione religiosa e politica, in cui era la crisi e la salute. D'altra parte, lui, che negava l'esistenza di Omero, non osò sottoporre alla sua critica il mito di Adamo e le *tradizioni bibliche* e il *dogma della provvidenza* e la missione del cristianesimo, lasciando grandi ombre nelle sue pitture. Vedi la coscienza moderna rilucere nel mondo pagano, ardita nelle sue negazioni e nelle sue spiegazioni, e, quando sta per entrare nel mondo inquieto e appassionato de' vivi, chiudere gli occhi per non vedere. Ciò che è proprio de' grandi pensatori: aprire le grandi vie, stabilire le grandi premesse, e lasciare a' discepoli le facili conseguenze. Come Cartesio, Vico non indovinò i formidabili effetti che doveano uscire dalle sue speculazioni. Cartesio avrebbe rinnegati per suoi Spinosa e Locke; e Vico Condorcet, Herder ed Hegel. Poiché si occupa piú degli antichi che de' moderni, piú de' morti che de' vivi, i vivi lo dimenticarono. La sua Scienza parve piú una curiosa stranezza di erudito che una profonda meditazione di filosofo, e non fu presa sul serio.

VI

Intanto il secolo camminava con passo sempre piú celere, tirando le conseguenze dalle premesse poste nel secolo decimosettimo. La scienza si faceva pratica e scendeva in mezzo al popolo. Non s'investigava piú: si applicava e si divulgava. La *forma usciva dalla calma scientifica e diveniva letteraria;* le lingue volgari cacciavano via gli ultimi avanzi del latino. Il trattato e la dissertazione divenivano memorie, lettere, racconti, articoli, dialoghi, aneddoti; forme scolastiche e forme geometriche davano luogo al discorso naturale, imitatore del linguaggio parlato. La scienza prendeva aria di conversazione, anche

negli scrittori piú solenni, come Buffon e Montesquieu: conversazione di uomini colti in sale eleganti. Per dirla con Vico, la « sapienza riposta » diveniva « sapienza volgare », e, scendendo nella vita, prendeva le passioni e gli abiti della vita: ora amabile e spiritosa, come in Fontenelle; ora limpida, scorrevole, facile, come in Condillac e in Elvezio: ora rettorica e sentimentale, come in Diderot. Il « dritto naturale » di Grozio generava il *Contratto sociale*, la societá era dannata in nome della natura, e l'erudita dissertazione di Grozio ruggiva nella forma ardente e appassionata di Rousseau. Lo scetticismo un po' impacciato di Bayle, velato fra tante cautele oratorie, si apriva alla schietta e gioiosa malizia di Voltaire. L'erudizione e la dimostrazione gittavano le loro armi pesanti e divenivano un amabile senso comune. La scienza diveniva letteratura, e la letteratura a sua volta non era piú serena contemplazione: era un'arma puntata contro il passato. Tragedie, commedie, romanzi, storie, dialoghi, tutto era pensiero militante, che dalle alte cime della speculazione scendeva in piazza tra gli uomini, e si propagava a tutte le classi e si applicava a tutte le quistioni. Le sue forme, filosofia, arte, critica, filologia, erano macchine di guerra, e la macchina piú formidabile fu l'*Enciclopedia*. Condorcet proclamava il progresso. Diderot proclamava l' ideale. Elvezio proclamava la natura. Rousseau proclamava i dritti dell'uomo. Voltaire proclamava il regno del senso comune. Vattel proclamava il dritto di resistenza. Smith glorificava il lavoro libero. Blackstone rivelava la *Carta* inglese. Franklin annunziava la nuova « carta » all'Europa. La societá sembrava un caos, dove la filosofia dovea portare l'ordine e la luce. Una nuova coscienza si formava negli uomini, una nuova fede. Riformare secondo la scienza istituzioni, governi, leggi e costumi, era l'ideale di tutti, era la missione della filosofia. I filosofi acquistarono quella importanza che ebbero al secolo decimosesto i letterati. Maggiore era la fede in questo avvenire filosofico, e piú viva era la passione contro il presente. Tutto era male, e il male era stato tutto opera maliziosa di preti e di re, nell'ignoranza de' popoli. « Superstizione », « pregiudizio », « oppressione » erano le parole

che riassumevano innanzi alle moltitudini tutto il passato. « Libertá, uguaglianza, fraternitá umana » erano il verbo che riassumeva l'avvenire. Tutto il moto scientifico, dal secolo decimosesto in qua, aveva acquistata la semplicitá di un catechismo. La rivoluzione era giá nella mente.

Che cosa era la rivoluzione? Era il Rinnovamento che si scioglieva da ogni involucro classico e teologico, e acquistava coscienza di sé, si sentiva tempo moderno. Era il libero pensiero che si ribellava alla teologia. Era la natura che si ribellava alla forza occulta e cercava ne' fatti la sua base. Era l'uomo che cercava nella sua natura i suoi dritti e il suo avvenire. Era una nuova forza, il popolo, che sorgeva sulle rovine del papato e dell'impero. Era una nuova classe, la borghesia, che cercava il suo posto nella societá sulle rovine del clero e dell'aristocrazia. Era la nuova « carta », non venuta da concessioni divine o umane, ma trovata dall'uomo nel fondo della sua coscienza, e proclamata in quella immortale *Dichiarazione de' dritti dell'uomo*. Era la libertá del pensiero, della parola, della proprietá e del lavoro, l'eguaglianza de' dritti e de' doveri. Era la fine de' tempi divini ed eroici e feudali, il rivelarsi di quella « etá umana », cosí ammirabilmente descritta da Vico. Il medio evo finiva: cominciava l'evo moderno.

E che cosa era questa vecchia societá, soprapposta a tutto il resto? Ci era alla cima il papato assoluto e la monarchia assoluta, che si pretendevano amendue di dritto divino ed erano stampati sullo stesso modello. Il papato pretendea ancora al dominio universale, ma in parola e conscio della scemata possanza. Pur si facea valere mediante i gesuiti, e mantenea vigorosamente la sua influenza e la sua giurisdizione in tutti gli Stati. Come re, il papa governava in modi cosí assoluti come tutti i monarchi. L'assolutismo dominava in tutta Europa. Quello che era la corte romana al Cinquecento, erano allora tutte le corti: scostumatezza, dissipazione, ignoranza. I conventi, screditati, chiamati « covi del vizio », « asilo dell'ozio e dell'ignoranza ». Il clero, scemato di coltura e di riputazione, aumentato di numero e di ricchezza. I vescovi, adulatori in corte, tiranni nelle diocesi,

signori feudali. I nobili, a' piedi del trono e co' piedi sopra i vassalli. Altare e trono, appoggiati sul clero e sulla nobiltá: lí era la libertá, lí era il dritto; tutto il resto era poco o meno che cosa, e valeva assai poco. La fonte del dritto era nella concessione papale o sovrana: era investitura, privilegio, immunitá, esenzione. Le leggi erano un caos. Leggi romane, longobarde, canoniche, feudali, usi, costumanze. Un altro caos erano le imposte. Ce n'erano del papa, del clero, de' baroni, del re, sotto molti nomi e molte forme. Che cosa era il popolo? Materia «*taillable et corvéable à merci*». Nessuna sicurezza per le proprietá e le persone, nessuna protezione nelle leggi, nessuna guarentigia nei giudizi, secrete le procedure, sproporzionate e arbitrarie le pene. Si può dire di quella vecchia societá quello che allora giá si diceva della proprietá feudale. Era «manomorta» l'uomo cosí immobilizzato, come la terra. La palude non era solo nel territorio, era nel cervello.

Dirimpetto a queste classi privilegiate, cristallizzate dal dommatismo, cioè a dire da un complesso d'idee ammesse per tradizione e fuori di ogni discussione, sorgeva lo scetticismo della borghesia, che tutto ponea in dubbio, di tutto facea discussione. La borghesia faceva in grandi proporzioni quello che prima compirono i comuni italiani. Era il «medio ceto», avvocati, medici, architetti, letterati, artisti, scienziati, professori, prevalenti giá di coltura, che non si contentavano piú di rappresentanze nominali e volevano il loro posto nella societá. Non è giá che si affermassero anch'essi come classe e volessero privilegi. Volevano libertá per tutti, uguaglianza di dritti e doveri, parlavano in nome di tutto il popolo. Qui era il progresso. Ma nel fatto erano essi la classe predestinata, e in buona fede, parlando per tutti, lavoravano per sé. La loro arma di guerra era lo scetticismo. Alla fede e all'autoritá opponevano il dubbio e l'esame. Oggi è moda declamare contro lo scetticismo. Pure non dobbiamo dimenticare che di lá uscí l'emancipazione del pensiero umano. Esso cancellò l'intolleranza religiosa, la credulitá scientifica e la servilitá politica.

Il movimento, che usciva dalle fila della borghesia, non era solo popolare, cioè nelle sue idee e nelle sue tendenze comune a tutte le classi, ma era ancora cosmopolitico, o, come si dice oggi, « internazionale ». L'accento era umano, piú che nazionale. L'America e l'Europa si abbracciavano in un linguaggio che esprimeva idee e speranze comuni: lo svizzero, l'olandese, il francese, il tedesco, l'inglese parevano nati nello stesso paese, educati alle stesse idee. Il movimento era universale nel suo obbiettivo e nel suo contenuto. L'obbiettivo erano tutte le classi e tutte le nazioni. Il contenuto era non solo una riforma religiosa, politica, morale e civile, ma un radicale mutamento nelle stesse condizioni economiche della societá, ciò che oggi direbbesi « riforma sociale », correndo nel suo lirismo sino alla comunione de' beni. Nato dal costante lavoro di tre secoli, il movimento per la sua universalitá contenea in idea o in germe tutta la storia futura del mondo pel corso di molti secoli. Pure, ciò, che era appena un principio, sembrava esser la fine: tanto parea cosa facile effettuare di un colpo tutto il programma.

Dove il movimento si mostrava piú energico e concentrato e di natura assolutamente cosmopolitica, era in Francia. Ed essendo la lingua francese giá molto divulgata, la propaganda era irresistibile. Nelle altre nazioni appariva appena, e nelle sue forme piú modeste.

La forma piú temperata di questo movimento era l'antica lotta tra papato e impero, divenuta lotta giurisdizionale tra la corte romana e le monarchie. In questo terreno i novatori avevano per sé i principi, e all'ombra loro spandevano le nuove idee. I giureconsulti stavano per antica tradizione co' principi, e difendevano i loro dritti contro la Chiesa con una dottrina ed un acume non scevro di sottigliezza sofistica: erano i liberali di quel tempo, e fu loro opera che le nuove idee si dilatassero nella classe colta. Nel campo avverso erano i gesuiti, inframmettenti, intolleranti, che invelenivano la lotta e ne allargavano le proporzioni. Erano essi lo sprone che stuzzicava l'ingegno. In quel contrasto si formò Paolo Sarpi; da quel

contrasto uscirono le *Provinciali* di Pascal e il giansenismo e la scuola di Portoreale e le libertá gallicane, preludi di quel movimento che prendeva allora in Francia proporzioni cosí vaste. Ma in Italia il movimento, iniziato con tanta larghezza e ardire nel Cinquecento, arrestato e snaturato dalla reazione trentina, si manteneva ancora in quella forma: era lotta giurisdizionale tra papa e principi. Il pensiero era ito molto innanzi, ma in pochi o tra pochi: ci erano fantasie solitarie; mancava l'eco, non ci era ancora la moltitudine. Ma il movimento, in quella forma cosí circoscritta, guadagnava terreno e costituiva un vero partito politico, intorno al quale stava schierata tutta la borghesia. Era un liberalismo a buon mercato, via a fortuna e favori principeschi, quando rimaneva in quei limiti, e, attaccando curia e gesuiti, si mostrava riverente al papa e alla Chiesa. In Napoli la coltura avea preso questo aspetto; e mentre il buon Vico fantasticava una storia dell'umanitá e andava col pensiero cosí lungi, fervea la lotta giurisdizionale, dov'erano principali attori giureconsulti eminenti, Capasso, D'Andrea, Aulisio, Argento, Pietro Giannone. I gesuiti cercavano appoggio nell'ignoranza popolare, e li predicavano empi e nemici del papa. L'avevano principalmente contro il Giannone, e tanto gli aizzarono contro il minuto popolo, che fu piú volte a rischio della vita. Scomunicato dall'arcivescovo per aver lasciato stampar la sua *Storia* senza il suo permesso, riparò a Vienna, né osò piú tornare a Napoli, ancorché l'arcivescovo ci avesse avuto torto e fosse stata ritrattata la scomunica. I giureconsulti sostenevano bastare per la stampa la licenza regia, non avere alcun valore la proibizione ecclesiastica ed essere invalide le scomuniche senza fondamento di ragione. Era il libero esame applicato alla giurisdizione e agli atti ecclesiastici. E ci era sotto altro: lo spirito laico che si ridestava, e lo spirito borghese che si annunziava, il medio ceto, che all'ombra del principe, interessato anche lui nella lotta, si facea valere cosí contro la nobiltá come, e piú, contro il clero.

Da questa lotta uscí la *Storia civile del regno di Napoli*, e piú tardi il *Triregno*, di Pietro Giannone. La *Storia* per la sua

universalitá fu tradotta in molte lingue, riguardando principalmente la quistione giurisdizionale, ardente in tutti gli Stati cattolici. Giannone lasciò gli argomenti e venne a' fatti, prendendo il potere temporale fino nelle origini e seguendolo ne' suoi ingrandimenti e nelle sue usurpazioni. È una requisitoria, tanto piú formidabile quanto maggiore è la calma dell'esposizione istorica e l'imparzialitá continuamente ostentata dell'erudizione e della dottrina. Non mancano sarcasmi e punture, ma protesta sempre che è contro gli abusi e le esorbitanze, e affetta il maggior rispetto verso le istituzioni. Vedi prominente l'universalitá della Chiesa, tutta la comunione dei fedeli, insino a che sorge usurpatore l'episcopato, assorbito a sua volta dal papato. *Il concetto è questo: che il dritto è nella universalitá de' fedeli*: è la democrazia applicata alla Chiesa. Ma il concetto democratico è annacquato in quest'altro: che i principi, come capi della societá laica, hanno ereditato i suoi dritti. Il popolo sparisce, ed entra in iscena Cesare con quel famoso motto: « Date a Cesare quel che è di Cesare ». I gesuiti ritorcevano l'argomento, sostenendo che la fonte del dritto non è ne' principi, ma ne' popoli. Cosí democratizzavano i gesuiti per difendere il papato, e democratizzavano i giannonisti per combattere il papato. Erano inconseguenti gli uni e gli altri, e la vera conseguenza doveva tirarla il popolo contro il papato e la monarchia assoluta. S'immagini quale propaganda inconscia facevano. Era facile conchiudere che, se la fonte del dritto è nel popolo, sovrana legittima è la democrazia, l'universalitá de' fedeli e l'universalitá de' cittadini. Il vero padrone mettea il capo fuori, salutando gesuiti e giannonisti come suoi precursori, benemeriti tutti e due, perché lavoravano gli uni a scalzare il principato assoluto, gli altri a scalzare il papato assoluto. Erano « istrumenti della provvidenza », avrebbe detto Vico, la quale tirava dall'opera loro risultati superiori a' lor fini.

Si era sempre parlato dell'etá primitiva della Chiesa. Una immagine confusa ne rimanea alle moltitudini, come dell'etá dell'oro. *Dante, Machiavelli, Sarpi, Campanella richiamavano* la Chiesa a quei tempi evangelici, piú conformi alla puritá del

Vangelo. Quello era anche il cavallo di battaglia per gli eretici. Ecco quella etá divenuta storia particolareggiata, accertata e in buono e chiaro volgare nelle pagine del Giannone. I primi tre secoli della Chiesa sono descritti coll'immaginazione vòlta alla Chiesa di quel tempo. Scrittore e lettore facevano il paragone. Di mezzo alla narrazione germogliava l'allusione, la confutazione, l'epigramma. Allora la gerarchia era molto semplice, e non ci erano che vescovi, preti e diaconi; e i preti non erano soggetti a' vescovi, ma erano il loro senato, i loro consiglieri; e alla cima non ci era nessuno che comandasse: comandava il sinodo, l'assemblea de' vescovi. La legge era la sacra Scrittura; i provvedimenti presi nei sinodi erano semplici regolamenti per l'amministrazione delle chiese; e non ci era la ragion canonica:

la quale da poi, col lungo correr degli anni, emula della ragion civile, maneggiata da' romani pontefici, ardí non pur pareggiare, ma interamente sottomettersi le leggi civili.

La Chiesa non avea alcuna giurisdizione: la sua giustizia era chiamata « *notio* », « *iudicium* », « *audientia* », non « *iurisdictio* »; ed era censura di costumi e arbitrato volontario. Clero e popolo eleggevano i vescovi, e anche nell'elezioni de' preti e de' diaconi clero e popolo vi avevano lor parte. La Chiesa vivea di offerte volontarie: non avea stabili e non decime. Ciò che soverchiava si dava a' poveri. Tale era la Chiesa primitiva:

ma assai mostruosa e con piú strane forme sará mirata nell'etá men a noi lontane, quando, non bastandole d'avere in tante guise trasformato lo stato civile e temporale de' principi, tentò anche di sottoporre interamente l'imperio al sacerdozio.

I monaci erano pochi, solitari e religiosi; ma la corruzione venne subito, e

non senza stupore scorgerassi come in queste nostre provincie abbian potuto germogliar tanti e sí vari ordini, fondandovi sí numerosi e magnifici monasteri, che ormai occupano la maggior parte della repubblica e de' nostri averi, formando un corpo tanto considerabile, che ha potuto mutar lo stato civile e temporale di questo nostro reame.

Come non avea la Chiesa giustizia contenziosa né giurisdizione, cosí non avea fòro né territorio; perché ciò « non dipende dalle chiavi, né è di diritto divino, ma piú tosto di diritto umano e positivo, procedendo principalmente dalla concessione o permissione de' principi temporali », ai quali solamente « Dio ha dato in mano la giustizia », come dice il Salmista: « *Deus iudicium suum regi dedit* ». Né avea potere d'imponer pene afflittive di corpo, d'esilio, e molto meno di mutilazione di membra o di morte; e ne' delitti piú gravi di eresia toccava a' principi di punire con temporali pene i delinquenti. Degli abusi della Chiesa spettava il rimedio a' principi, che facevano leggi per porvi un freno, specialmente per gli acquisti de' beni temporali; e « i padri della chiesa », come sant'Ambrogio e san Girolamo, « non si dolevano di tali leggi, né che i principi non potessero stabilirle, né lor passò mai per pensiero che per ciò si fosse offesa l'immunitá o libertá della Chiesa ». Federico secondo proibí l'acquisto de' beni stabili alle chiese, monasteri, templari ed altri luoghi religiosi:

ma, essendosi nel tempo degli Angioini introdotte presso di noi altre massime, che persuasero non potere il principe rimediare a questi abusi, e riputata perciò la costituzione di Federico empia ed ingiuriosa all'immunitá delle chiese, si ritornò a' disordini di prima. E se la cosa fosse stata ristretta a que' termini, sarebbe stata comportabile; ma da poi si videro le chiese e i monasteri abbondare di tanti stati e ricchezze, ed in tanto numero, che picciola fatica resta loro d'assorbire quel poco ch'è rimaso in potere dei secolari.

Il potere temporale « appartiene allo Stato in corpo »; ma i principi hanno guadagnata e ottenuta la signoria in tutt'i paesi del mondo. E, se il romano pontefice e i prelati della Chiesa hanno « potenza temporale », non è giá

perché fosse stata prodotta dalla sovranitá spirituale, e fosse una delle sue appartenenze necessarie, ma si è da loro acquistata di volta in volta per titoli umani, per concessioni di principi o per prescrizioni legittime, non giá *apostolico iure*, come dice san Bernardo: « *Nec enim ille tibi dare, quod non habebat, potuit* ».

Questo quadro della Chiesa primitiva, accompagnato con tali riscontri, ti dá come in iscorcio tutto il processo della storia. La lotta tra le leggi canoniche e le civili è come il centro di un vasto ordito, che abbraccia tutta la storia della legislazione, illuminata dalla storia de' governi e delle mutazioni politiche. Vico e Giannone erano contemporanei. Giannone era di otto anni piú giovane. Ma non parlano l'uno dell'altro, come non si conoscessero. Pure lavoravano su di un fondo comune, le leggi, e riuscivano per diversa via alle stesse conclusioni. L'uno era il filosofo, l'altro lo storico del mondo civile. Tutti e due avvocati mediocri, profondi giureconsulti. Vico si tenea alto nelle sue speculazioni filosofiche e nelle sue origini, e non scendeva in mezzo agl'interessi e alle passioni, e passò inosservato. Ma grandissima fu la fama e l'influenza dell'altro, perché scende nelle quistioni piú delicate di quel tempo, ed è scrittore militante, animato dallo stesso spirito de' combattenti. Parla ardito, e giá con quel motteggio che era proprio del secolo: sente dietro di sé tutta la sua classe e tutti gli uomini colti. La persecuzione fece di lui un eroe, lo confermò nella sua via, lo spinse fino al *Triregno*, la piú radicale negazione del papato e dello spiritualismo religioso, a volerne giudicare da' sunti. Il manoscritto fu seppellito negli archivi dell'Inquisizione. Il suo motto era: — Bisogna demolire il regno celeste. — Non gli basta piú la polizia ecclesiastica: vuole colpire il papato nella sua radice, rompendo il legame che stringe gli uomini al cielo. Fa perciò una storia del regno celeste, come prima avea fatto una storia delle leggi ecclesiastiche; e, come questa è il centro di un quadro piú vasto, quella è il centro di un quadro che abbraccia tutta l'umanitá. Mostrare i dogmi nella loro origine, nelle loro alterazioni, nella loro negazione, scuotere la fede nel dogma della risurrezione degli uomini: questo fa con grande erudizione e con sottili considerazioni. Ma l'ambiente in Italia non era ancora tale che vi potessero trovar favore idee cosí radicali, elaborate a Vienna e a Ginevra. La coltura avea sviluppato l'ingegno, ma non avea ancora formato il carattere. In Giannone stesso l'uomo era inferiore allo scrittore. Né i tempi

erano cosí feroci nella persecuzione e cosí assoluti nella proibizione, che rendessero possibili le disperate resistenze sino al martirio. Ci era una mezza libertá, e perciò una mezza opposizione. Ci era il liberalismo del medio ceto, rivolto contro i baroni e i chierici, favorito dal sovrano, e perciò in certi limiti cortigiano, ipocrita e, come si dice oggi, in guanti gialli. Un saggio delle idee di quel tempo e di questo modo di opposizione ce lo dá il seguente brano di uno scrittore napolitano di quella etá:

La giusta idea che fossero i chierici ministri del regno del cielo gli aveva esentati da tutt'i pesi del regno della terra; e la cura destinata loro delle anime e del culto divino gli ha oltre misura arricchiti di beni e privilegi in questo mondo. Non è giá nostra intenzione di diminuire in nulla la vantaggiosa opinione del clero presso il popolo: quei ministri della religione li rispettiamo nel fondo del cuore. La religione è una delle prime leggi fondamentali dello Stato; e il senso di tali leggi non deve mai fare l'oggetto della discussione del semplice cittadino. Al consiglio del sovrano appartiene il decidere delle loro inutilitá e vantaggi; siccome la sua suprema potestá ne crea o depone i ministri, ne fissa o sospende l'esercizio, i riti, le funzioni, ne spiega o vela le dottrine, o le vendica, altera ed abroga, conformemente a' lumi che su di ciò la divinitá, di cui è il rappresentante, gl'ispira. Dico la «divinitá», perché altrimenti che significherebbe quel «*Dei gratia rex*»? Ascoltare e ubbidire, ecco in questo caso il dovere del suddito. Ma la religione, e soprattutto la vera religione, ordina agli uomini di amarsi, vuole che ciaschedun popolo abbia le migliori leggi politiche, le migliori leggi civili. Ella impone a' suoi ministri l'osservanza di queste leggi. Essi devono dare l'esempio: la loro condotta è la base della puritá delle coscienze de' popoli. Ma, parlando a cuore aperto, hanno eglino da piú secoli mai dato, o dánno tuttora un tale esempio? Le loro immunitá personali, l'esenzione de' loro beni da' tributi, le giurisdizioni usurpate, gl'immensi acquisti sorpresi, la maniera rigogliosa con la quale hanno sempre sostenuto tali giurisdizioni ed acquisti, le dottrine bizzarre da loro insegnate a tal fine, e tanti altri loro pretesi privilegi, dritti e riguardi non sono nel fondo tante manifeste infrazioni delle leggi politiche e civili? Essi sono troppo ragionevoli onde volere sottrarsi all'evidenza di questo argomento. Noi non parliamo a' sacerdoti

di Cibele o di Bacco, e molto meno ai preti di Hume e di Rousseau: noi ci lusinghiamo di ragionare co' ministri della vera religione, e fra questi soprattutto con quei d'Italia, li quali si son quasi sempre distinti per l'affabilitá e dolcezza del loro carattere, non meno che per l'aborrimento pel bigottismo e l'intolleranza. Non vi ha una contea, baronia o altro simile feudo, non vi ha una rendita stabile e fissa, un'abitazione comoda e decorosa destinata a compensare i sudori di un ministro di Stato, di un presidente, di un consigliere o di un generale; dove tanti guardiani, priori, vescovi ed abati possedono sotto questo titolo de' pingui feudi e rendite fisse, intatte da' pesi de' sovrani ed intangibili, e le loro abitazioni fanno scorno a quelle de' principi. I frati, comeché giurino solennemente di osservare una maggior povertá del clero secolare, sono andati piú oltre nell'accumulare, e han tolto a' poveri secolari i mezzi da potere sussistere. In coscienza potrebbono essi occupare nell'universitá le cattedre, nella corte le cariche, nelle parrocchie i pulpiti, e fino nelle case l'intendenza degli affari domestici? Potrebbero senz'arrossire far da speziale, da mercante e da banchiere? In quanto al loro numero, è divenuto cosí eccessivo, che, se i principi non vi mettono presto rimedio, il loro vortice inghiottirá l'intiero Stato. Onde viene che il minimo villaggio d'Italia debba esser retto da cinquanta o sessanta preti, senza contare gl'iniziati di alto rango? Le cittá vi pullulano di campanili e i conventi fanno ombra al sole. Vi ha in qualcheduna di esse venticinque conventi di frati o suore di san Domenico, sette collegi di gesuiti, altrettante case di teatini, una ventina o trentina di monasteri di frati francescani, forse cinquanta altri di diversi ordini religiosi di ambi i sessi, e piú di quattro o cinquecento altre chiese e cappelle di minor conto; ma non vi sono all'incontro che trentasei smilze parrocchie, verun osservatorio astronomico, verun'accademia di pittura, di scoltura, di architettura, di chirurgia, di agricoltura e di altre arti e scienze, veruna buona fabbrica di panni o di tele, veruna buona manifattura di seta o di cotone, veruna biblioteca appartenente al pubblico, verun orto botanico o gabinetto di curiositá naturali o teatro anatomico, veruna cura per rendere i porti netti, le strade comode ed agiate, gli alberghi propri e le cittá illuminate, il commercio piú vivo. Pensano i chierici di dover sempre sentire i comodi della societá senza mai sentirne alcun peso? che la bilancia penderá sempre a lor favore? che non vi sará mai da sperar l'equilibrio?

Pittura viva di quel tempo, nelle sue idee e nel suo linguaggio. Si sente a mille miglia il laico, il borghese e l'avvocato. Il sovrano è per lui l'infallibile. Dovere del suddito è « ascoltare e ubbidire ». Rispetta la religione, ha il maggiore ossequio verso i suoi ministri, li accarezza anche; e, fra tante dolcezze, che botte da orbo! Il suo dispetto è che quelli sieno cosí ricchi; e lui, cioè loro, fra tante strettezze. Se anche loro avessero un feudo, passi. Ci si vede l'effetto della coltura. Il confronto fra tante chiese e conventi, e tanta negligenza di scienze, arti, industrie e commerci, è eloquente. Si sente il progresso dello spirito con un carattere ancora volgare. L'animo è ancora servile: lo spirito si è emancipato. Tali erano i giureconsulti, da' quali usciva il movimento liberale, in quella forma un po' grottesca, tra l'insolenza verso il prete e la servilitá verso il sovrano. Pure, teneri com'erano delle leggi, doveano essere portati naturalmente, per necessitá della loro professione, a combattere l'arbitrio non solo ne' chierici, ma anche ne' laici, e a promovere una monarchia non piú assoluta, ma legale, se non liberale. Questa tendenza è giá manifesta in Giannone. Adora le leggi romane, ma adora innanzi tutto la legge, ed è inesorabile verso l'arbitrio:

Fin da' primi tempi — egli dice — della repubblica niente altro bramavasi dalla licenziosa gioventú romana, salvo che non esser governati dalle leggi, ma che dovesse al re ogni cosa rimettersi ed al suo arbitrio, né ciò per altra ragione se non per quella che... vien rapportata da Livio: « *Regem hominem esse, a quo impetres, ubi ius, ubi iniuria opus sit... Leges rem surdam, inexorabilem esse...* ». Sentimenti pur troppo licenziosi e dannevoli... Meglio sará che nella repubblica abbondino le leggi... che rimetter tutto all'arbitrio de' magistrati.

Cosí la quistione ecclesiastica si allargava e diveniva quistione legale, combatteva l'arbitrio sotto ogni forma. Le usurpazioni de' nobili e de' chierici erano contrastate come illegittime, contrarie alle leggi politiche e civili. E del pari erano biasimati gli atti arbitrari nelle autoritá secolari, e anche nel monarca. In questo pendìo si andava molto innanzi. Arbitrio

erano non solo gli atti fuori delle leggi, ma le leggi stesse non conformi a giustizia ed equitá. Gli scrittori cominciarono a notare tutt'i disordini e abusi nelle leggi civili e criminali; e i principi lasciavano dire, perché non si toccava della forma de' governi, né era messa in dubbio la loro potestá, anzi si facea loro appello per isradicare gli abusi. Il moto liberale in Italia non veniva dalla filosofia o da « ragioni metafisiche », come dicea Giannone, ma da un intimo sentimento di legalitá e di giustizia. Al Cinquecento il motto de' riformatori era la « corruttela de' costumi ». Allora fu l'« ingiustizia delle leggi ». Quel moto era religioso ed etico, questo era politico: quello stesso moto sviluppato nelle sue premesse e allargato nelle sue conseguenze.

Il movimento, rimasto in gran parte speculativo e senza immediate applicazioni in Bruno, in Campanella, in Vico, quasi ancora un'utopia, allargandosi nella classe colta, si concretava nello scopo e ne' mezzi per opera principalmente de' giureconsulti. Scopo era combattere i privilegi ecclesiastici e feudali in nome dell'eguaglianza, combattere l'arbitrio in nome della legge e riformare la legge in nome della giustizia e dell'equitá. La leva era il principato civile, elemento laico, legale e riformatore, sul quale si appoggiavano le speranze de' novatori. Le idee erano sviluppate con grande erudizione, con molta sottigliezza d'interpretazioni e di argomentazioni, come di gente avvezzata alle dispute forensi. In Germania il movimento era appena spuntato, rimasto nelle alte regioni della speculazione. Il sensismo di Locke avea generato lo scetticismo di Hume, e n'era nata una nuova speculazione sull'intelletto umano, una filosofia o una critica dell'intelletto, del quale Locke avea scritta la storia. Kant e poi Fichte concentravano lo spirito in quegli ardui problemi, e attendevano a gittare profonde le radici prima di alzare l'albero: pensavano alla base, sulla quale dovea sorgere la civiltá nazionale. Di questi filosofi, in Italia era appena penetrato Locke, e in una traduzione mutilata dalla censura. Il movimento, come si andava sviluppando nell'Inghilterra e in Germania, aveva appena qualche eco in Italia, anzi anche colá penava a farsi via, dominato dagl'influssi francesi. La Francia

era la grande volgarizzatrice delle idee dal secolo anteriore elaborate: era non la dimostrazione, ma l'epilogo; non la ricerca, ma la formola; non la speculazione, ma l'applicazione; la scienza giá assodata ne' suoi princípi e divenuta catechismo, in una forma letteraria e popolare che rendeva la propaganda irresistibile. La negazione giungeva all'ultima sua efficacia nell'ironia bonaria di Voltaire, con tanto buon senso sotto tanta malizia. L'affermazione giungeva alla precisione di un catechismo in Rousseau, che combatteva quella societá convenzionale in nome della societá naturale, dalla quale scaturivano i dritti dell'uomo, il suffragio universale e la sovranitá del popolo. Giá la sua non era quasi piú una speculazione filosofica: era una bibbia, *filosofia divenuta sentimento e calata nell'immaginazione*. Montesquieu sollevava i piú ardui problemi di politica e di legislazione in una forma incisiva, la quale, piú che scienza, era sapienza condensata e formolata. Intorno a questi centri si aggruppavano gli enciclopedisti e una moltitudine di scrittori, diversi d'ingegno e di coltura, ma tenuti tutti a quel tempo grandi uomini. Ben presto non ci fu piú uomo colto in Italia che non li leggesse avidamente.

Abbondarono i « filosofi », i « filantropi » e gli « spiriti forti »: i nuovi nomi de' liberali o degli uomini nuovi o novatori. I filosofi erano filantropi o amici dell'uomo o umanitari, e insieme spiriti forti o liberi pensatori, che in nome della ragione o della scienza condannavano tutto ciò che nelle idee o ne' fatti se ne allontanava. La loro azione pubblica era avvalorata dalle associazioni secrete de' franchi muratori, mossi dagli stessi fini e dagli stessi sentimenti. Emancipare il pensiero e l'azione da ogni ostacolo esteriore, religioso o sociale, uguagliare giuridicamente le classi, provvedere all'istruzione e al benessere delle classi inferiori, queste erano le basi del nuovo edificio che si voleva costruire. Credevasi che tutto questo si potesse ottenere con articoli di leggi, a quel modo che avevano fatto Solone, Licurgo, Numa. E blandivano i sovrani e li predicavano istrumenti provvidenziali per il rinnovamento del mondo. Si formò una pubblica opinione, il cui centro era Parigi, la cui voce

erano i filosofi. Seguire la pubblica opinione, fare alcune riforme secondo i dettami de' filosofi era un mezzo di governo, un modo di acquistarsi fama e popolaritá a buon mercato, come era nel secolo decimosesto il proteggere letterati e artisti. Il gran delitto del secolo, il violento attentato alla nazionalitá polacca rimase seppellito sotto quel nembo di fiori, che i filosofi sparsero sulla memoria di Elisabetta e Caterina seconda, di Maria Teresa e Giuseppe secondo e di Federico secondo, i cortigiani e i corteggiati di Voltaire, di D'Alembert, di Raynal e degli enciclopedisti. Né voglio giá dire che fossero riformatori solo per calcolo, ché sarebbe calunniare la natura umana. Riforme benefiche e non pericolose alla loro autoritá, anzi buone a rafforzarla, le facevano volentieri, cospirando insieme l'utile proprio e l'interesse pubblico: il calcolo si accompagnava col desiderio del bene, col piacere delle lodi e con l'intima persuasione, imbevuti com'erano delle stesse idee. Il simile avveniva in Italia. I principi gareggiarono nelle riforme: Carlo terzo e Ferdinando quarto, Maria Teresa e Giuseppe secondo, Leopoldo, Carlo Emmanuele, e fino papa Ganganelli, che alla pubblica opinione offerse in olocausto i gesuiti. I filosofi, domandando in nome della libertá e della uguaglianza l'abolizione di tutt'i privilegi feudali, ecclesiastici, comunali, provinciali, e di ogni distinzione di classi o di ordini sociali, avevano seco i principi, che lottavano appunto da gran tempo per conseguire questo scopo, fondando il loro potere assoluto sulla soppressione di ogni libertá o privilegio locale. Fin qui filosofia e monarchia assoluta andavano di conserva. Lo stesso accordo era per le riforme economiche, amministrative e giuridiche, come semplicizzare le imposte, unificare le leggi, svincolare la proprietá, promovere l'industria e il commercio e l'agricoltura, assicurare contro l'arbitrio la vita e le sostanze de' cittadini. I principi ci stavano, e, qual piú qual meno, erano innanzi in quella via. Pensavano che, fiaccato il clero e la nobiltá, sciolte le maestranze, rimosse tutte le resistenze locali, sarebbe rimasta nelle loro mani la signoria assoluta, assicurata da' due nuovi ordigni che succedevano a quella compagine disfatta del medio evo: la

burocrazia e l'esercito. E non pensavano che i princípi, da cui movevano quelle riforme e che costituivano la pubblica opinione, menavano a conseguenze piú lontane, essendo impossibile che, abolendo i privilegi, rimanesse salvo il privilegio piú mostruoso, ch'era la monarchia assoluta e di dritto divino, e che, frenando l'arbitrio ne' preti, ne' baroni e ne' magistrati, potessero essi governare a lungo co' biglietti regi e i motupropri. Erano conseguenze inevitabili, che presto o tardi avrebbero condotta la rivoluzione, anche se la Francia non ne avesse dato l'esempio. Ma per allora nessuno ci badava, e si procedeva allegramente nelle riforme, persuasi tutti che bastassero ministri « illuminati » e principi « paterni » per potere pacificamente e per gradi rinnovare la societá. Gli scrittori, non impediti, anzi incoraggiati e protetti, lasciavano le speculazioni astratte, e trattavano i problemi piú delicati e di applicazione immediata con quella sicurezza che veniva e dall'applauso pubblico e dalla benevolenza de' principi, « direttori della pubblica felicitá ». Beccaria dice:

I grandi monarchi, i benefattori della umanitá, che ci reggono, amano le veritá esposte dall'oscuro filosofo...; e i disordini presenti... sono la satira e il rimprovero delle passate etá, non giá di questo secolo e de' suoi legislatori.

E Filangieri, con entusiasmo meridionale, cosí conchiude il libro secondo della sua *Scienza della legislazione*:

Il filosofo dev'essere l'apostolo della veritá e non l'inventore dei sistemi. Il dire che « tutto si è detto » è il linguaggio di coloro che non sanno cosa alcuna produrre, o che non hanno il coraggio di farlo. Finché i mali che opprimono l'umanitá non saranno guariti; finché gli errori e i pregiudizi, che li perpetuano, troveranno de' partigiani; finché la veritá, conosciuta da pochi uomini privilegiati, sará nascosta alla maggior parte del genere umano; finché apparirá lontana da' troni; il dovere del filosofo è di predicarla, di sostenerla, di promuoverla, d'illustrarla. Se i lumi ch'egli sparge non sono utili pel suo secolo e per la sua patria, lo saranno sicuramente per un altro secolo e per un altro paese. Cittadino di tutti i luoghi, contemporaneo di tutte l'etá,

l'universo è la sua patria, la terra è la sua scuola, i suoi contemporanei e i suoi posteri sono i suoi discepoli.

La filosofia è giá oltrepassata. Non la si dimostra piú: è un antecedente generalmente ammesso. Lo scopo non è fare una filosofia, inventare un sistema. Lo scopo è un apostolato: propagare e illustrare la filosofia, cioè la veritá conosciuta da pochi uomini privilegiati. È la veritá annunziata con tuono di oracolo, col calore della fede, come facevano gli apostoli. È una nuova religione. Ritorna Dio tra gli uomini. Si rifá la coscienza. Rinasce l'uomo interiore. E rinasce la letteratura. La nuova scienza giá non è piú scienza: è letteratura.

XX

LA NUOVA LETTERATURA

[I. — L'ultimo poeta della vecchia letteratura: Pietro Metastasio — Educazione letteraria classicistica datagli dal Gravina — Ma esso ritrova se stesso, mettendosi nella linea di svolgimento dell'*Aminta* e dell'*Adone* e dell'idillismo arcadico: le canzonette del Rolli — Primi versi del Metastasio — Suoi primi tentativi teatrali: l'*Angelica* — Il melodramma: lo Zeno — Intenzioni tragico-graviniane del Metastasio: nel fatto, dramma tra musicale e poetico — Popolaritá del Metastasio — Esame della *Didone abbandonata* — Poesia del Metastasio idillica, elegiaca e comica, come la vita italiana — L'eroismo da scena e la comicitá — Poesia della vita superficiale: sua genialitá — Chiarezza dell'arte metastasiana — Dissoluzione della vecchia societá e della vecchia poesia italiane.

II. — Formazione della nuova societá — Decadenza del letterato, sostituito dal « bello ingegno » o « bello spirito »: « cose e non parole » — Rigenerazione della critica ed efficacia degli esempi francesi e inglesi: Baretti, Algarotti, Bettinelli, Cesarotti, Beccaria, Verri — Forme spigliate e correnti; giornalismo — Eccessi nell'ammodernamento dei giudizi e della forma letteraria; la via di mezzo: Gaspare Gozzi — Dispute sulla lingua: il Cesarotti, il Napione, il Cesari — Beccaria e il saggio sullo *Stile* — Impressione che produsse l'*Ossian*: letteratura francese e inglese in Italia: Mercier, Rousseau, Young, ecc. — Imitazioni: romanzi e drammi: il Chiari — Da questo movimento esce il Goldoni; e, come reazione contro la modernitá, Carlo Gozzi: la commedia borghese e la commedia popolana.

III. — Carlo Goldoni: suoi cominciamenti — L'idea della riforma goldoniana: contro *il fantastico, il gigantesco, il declamatorio e il rettorico: il* ritorno alla natura, ossia all'osservazione — Efficacia sul Goldoni della *Mandragola* e delle commedie del Molière: la commedia di carattere — Chiara visione della riforma, e transazioni pratiche — Felice sviluppo nelle sue commedie dei caratteri nelle situazioni e nei dialoghi — Ma scarso approfondimento, negligenze e volgaritá — Tuttavia, la sua opera è il punto di partenza della nuova letteratura — Carlo Gozzi: sua difesa delle maschere e delle forme letterarie tradizionali, e, attraverso essa, restaurazione

del mondo fiabesco e del prodigioso popolare — Romanticismo prematuro e contradditorio, e perciò letterario e artificiale nell'esecuzione — Prevalenza dell'indirizzo goldoniano.

IV. — Mancanza nel Goldoni di sentimento e fede — Elaborazione in Italia di un nuovo contenuto spirituale — Nel mezzogiorno, accanto alla musica, la speculazione civile: Galiani, Filangieri, Pagano — Milano, centro intellettuale e politico della vita nuova: i « Trasformati »: polemiche contro i toscaneggianti: il Passeroni — Giuseppe Parini: per il nuovo contro la moda: sua forza morale, superiore all'intellettuale — Rinnovata serietá conferita alla poesia e alla forma letteraria: ripresa degli spiriti di Dante e del Machiavelli — L'uomo nuovo nella societá vecchia: donde contenuto lirico e satirico — Vena d'idillio e di filosofia: le *Odi* — L'ironia: il *Giorno* — Rinascere della parola dalla musica — Passaggio dall'ironia all'ira, al disgusto al disprezzo: Vittorio Alfieri — Vita giovanile di lui — Suoi propositi di creatore della tragedia e redentore d'Italia, non potendo con l'opera, coi versi — Suo stile energico fino alla durezza e pieno di senso — La sua tragedia come conflitto di forze individuali: non esce dal quadro della tragedia francese e delle idee del secolo decimottavo — Espressione delle lotte di quel secolo, aggiuntovi dall'Alfieri il proprio « furore » — Costruzione delle sue tragedie — Sue figure tragiche, non astrazioni ma fantasmi appassionati — La nuova letteratura nella sua piú alta esagerazione: ruggito di non lontane rivoluzioni — Effetti della tragedia alfieriana: la moda del declamare contro i tiranni — Il poeta della nuova moda, il segretario dell'opinione dominante: Vincenzo Monti — Splendide qualitá di artista nel Monti, e mancanza di forza morale e di virtú poetica.

V. — Ugo Foscolo — I grandi avvenimenti della fine del secolo decimottavo e del principio del seguente — I francesi in Italia: Napoli e la repubblica (V. Cuoco); Milano e i patrioti italiani — Apparizione del *Iacopo Ortis* — Il disinganno patriottico e la disperazione: crudezza di quel libro — Malinconia e vita attiva nel Foscolo giovane: i sonetti e le odi — I *Sepolcri*: prima voce lirica della nuova letteratura — Reazione alla logica rivoluzionaria, non in nome della religione, ma per vivo senso dell'umanitá e della sua storia, collegata con la famiglia, con la libertá, con la gloria — La forma dei *Sepolcri* e il verso sciolto — Fine del Foscolo poeta: le *Grazie* — Il Foscolo critico — Risorgere delle investigazioni filosofiche e storiche — Elementi contradditorii nel Foscolo.

VI. — L'anno 1815 e la reazione, non solo politica, ma filosofica e letteraria: il diritto divino, il cristianesimo, il medio evo — Ma corta durata di essa: sua rapida corruzione — Compromesso con le idee del secolo decimottavo: la rivoluzione ammaestrata dalla esperienza e disciplinata: il neocattolicesimo e la monarchia per « grazia di Dio » e « volontá del popolo » — La veritá come divenire e storia — Primo periodo del movimento: romanticismo — Alessandro Manzoni e gl'*Inni sacri*: loro contenuto non il soprannaturale come tale, ma la conciliazione del paradiso

cristiano con lo spirito moderno — La cornice e il quadro: il *Cinque maggio* — Il movimento teologico si cangia in filosofico: l'idealismo assoluto, e lo spirito come storia: Hegel — La fede nel progresso: la borghesia, e il partito liberale moderato — La critica letteraria: l'idea e la sua manifestazione sensibile: il filosofismo — La storia: la filosofia della storia e le ricerche storiche; dualismo e cooperazione di tendenze: il risorgere della fama del Vico — Influsso del senso storico sulla critica e sull'arte: la poesia popolare.

VII. — Il movimento romantico in Italia — Milano: il *Caffè* e il *Conciliatore*: vecchia e nuova generazione: poeti, storici, critici, filosofi, economisti, letterati — Le contese letterarie tra classici e romantici — Differenza del romanticismo in Germania e in Italia: colá, graduale formazione del nuovo pensiero europeo; qui, non altro che lo sviluppo della nuova letteratura sorta col Parini, la continuazione dell'opera del secolo decimottavo — Sentimento piú vivo del reale nel popolo italiano — Tentativi e aspirazioni politiche: il progresso e le riforme — La musica, le dispute scientifiche e letterarie, i romanzi e le tragedie prendono il posto che la politica lascia vuoto — Il Manzoni e la letteratura del risorgimento — La lirica solitaria del Berchet, espressione della collera nazionale — Il *Primato*, la filosofia italiana e il neoguelfismo — Contraddizione ed equivoci della situazione — La Toscana e la poesia del Giusti, che scopre il lato comico di quel movimento dottrinale-politico — Lo scetticismo e il pessimismo di Giacomo Leopardi: il senso del mistero e l'energico sentimento del mondo morale — La rinnovazione spirituale: la critica sará l'istrumento di essa — Disfacimento del sistema teologico-metafisico-politico, che ha accompagnato il risorgimento nazionale italiano, ed esaurimento delle sue forme letterarie — Necessitá per l'Italia di cercare se stessa, di riconoscere le sue forze e le sue debolezze, di assimilarsi e trasformare la coltura moderna in coltura propria, e di rifarsi una vita interiore, dalla quale uscirá una nuova letteratura.]

I

L'uomo, che rappresenta lo stato di transizione tra la vecchia e la nuova letteratura, è Metastasio. L'antica letteratura, non essendo oramai piú che forma cantabile e musicabile, ha come ultima espressione il dramma in musica, dove non è piú fine, ma mezzo: è melodia e serve alla musica. Ma non vi si rassegna, e vuol conservare la sua importanza, rimanere letteratura. Quest'ultima forma della vecchia letteratura è Metastasio.

La sua vita si stende dal 1698 al 1782. Vincenzo Gravina, che l'educò, a quel modo che richiamava lo studio delle leggi

alle fonti romane, illustrandole e tentando una prima filosofia del dritto, voleva ritirare l'arte alla greca semplicitá, purgandola della corruzione scientifica, e scrisse tragedie a modo di Sofocle, e tentò una teoria dell'arte che chiamò *Ragion poetica*. Il buon uomo vedea il male, ma non le sue cause e non i suoi rimedi. La semplicitá è la forma della vera grandezza, di una grandezza inconscia e divenuta natura. Niente era piú contrario al secolo, manierato e pretensioso al di fuori, vacuo al di dentro. Per combattere il manierismo, Gravina soppresse il colorito e vi supplí con la copia delle sentenze morali e filosofiche. L'intenzione era buona; parea volesse dire: — Cose e non parole. — Né altra è la tendenza della sua *Ragion poetica*, dove il vero è rappresentato come sostanza dell'arte, e il vero ignudo, non « condito in molli versi ». Cosí, volendo esser semplice, riuscí arido. La teoria non era nuova, anzi era la vecchia teoria di Dante, ringiovanita dal Tasso; ma parve nuova in un tempo che lo sforzo dell'ingegno era tutto intorno alla frase. Metastasio fu educato secondo queste idee. Il severo pedagogo gli proibí la lettura del Tasso e de' poeti posteriori, lo ammaestrò di buon'ora nel greco e nel latino, e lo volse allo studio delle leggi, vagheggiando se stesso redivivo in un Metastasio giureconsulto e letterato. Ma il giovane era poeta nato. E, morto il Gravina, si gettò avidamente sul frutto proibito; e la *Gerusalemme liberata*, l'*Aminta*, il *Pastor fido*, soprattutto l'*Adone*, furono il suo cibo. Quella prima educazione classica non gli fu inutile, perché lo avvezzò alla naturalezza e alla semplicitá, e lo nutrí di buoni esempi e di solida dottrina. Ma, lasciato a se medesimo, si sviluppò in lui, come in tutti quelli che hanno ingegno, il senso della vita contemporanea. Il maestro volea farne un tragico a uso greco, o piuttosto a uso suo. Ma la tragedia non era la sua vocazione, e l'autore del *Giustino* preferí Ovidio a Sofocle, e, come era moda, fece la sua comparsa trionfale in Arcadia con sonetti, canzonette, idilli, i cui eroi di obbligo erano Cloe, Nice, Fille, Tirsi, Irene e Titiro. Il *Sogno della gloria* è l'ultimo lavoro a uso Gravina, ammassato di sentenze, che sono luoghi comuni, e pieno di reminiscenze classiche e dantesche. Il *Ritorno*

della primavera, scritto l'anno appresso, 1719, ti mostra giá i vestigi dell'*Aminta* e dell'*Adone*, facilmente impressi in quell'anima ricca di armonie e d'immagini. L'ideale del tempo era l'idillio, il riposo e l'innocenza della vita campestre, in antitesi alla vita sociale, cosí come l'avevano sviluppato il Tasso, il Guarini e il Marino. L'idillio era un certo equilibrio interiore, uno stato di pace e di soddisfazione, a cui il dolore serviva come di salsa. L'Arcadia, volendo riformare il gusto, avea tolto all'idillio quella tensione intellettuale che si chiamava il « seicentismo », sí che la forma era rimasta una pura effusione musicale dell'anima beatamente oziosa, cullata da molli cadenze tra l'elegiaco e il voluttuoso: ciò che dicevasi « melodia ». La musica penetrava giá in questa forma cosí apparecchiata a riceverla; e la canzone diveniva la canzonetta, la cantata e l'arietta, e il dramma pastorale diveniva il dramma in musica. Le canzonette del Rolli erano in molta voga, ma giá si disputava quale ne facesse di migliori, o il Metastasio o il Rolli. Sciupata l'ereditá del Gravina, il nostro Metastasio, visto che l'Arcadia non gli dava pane, ricordò i consigli del maestro, e andò a Napoli col proposito di far l'avvocato. Ma Napoli era giá il paese della musica e del canto. E le sue arringhe furono cantate ed epitalami. In occasione di nozze prima si scrivevano sonetti e canzoni: allora erano in voga epitalami, cantate e feste teatrali. Il Metastasio fu poeta di nozze, e restano di lui tre epitalami, storie mitologiche e idilliche, dove è visibile l'imitazione del Tasso e del Marino. Canta le nozze di Antonio Pignatelli e Anna de' Sangro, evocando gli amori di Venere e Marte, a' quali intreccia gli amori degli sposi; e naturalmente Anna è Venere, e Antonio è Marte. Vi trovi il monte dell'Amore, che ricorda il giardino di Armida, e tutto il vecchio repertorio mitologico, immagini e concetti. Ecco come descrive Anna:

> Se in giro in liete danze il passo mena,
> se tace o ride, o se favella o canta,
> porta in ogni suo moto Amore accolto,
> Pallade in seno e Citerea nel volto.
> Vicino al lato suo siedono al paro
> con la dolce consorte il genitore,

coppia gentil d'illustre sangue e chiaro,
vivi esempli di senno e di valore:
alme che prima in ciel si vagheggiâro,
e poi quaggiú le ricongiunse Amore:
e diêr tal frutto, che non vede il sole
piú nobil pianta e piú leggiadra prole.

Sono ottave mediocrissime e poco limate, ma dove giá trovi facilitá di verso e di rima e molta chiarezza. Un'ottava, dove descrive Anna che canta, rivela nell'evidenza e nel brio del colorito una certa genialitá:

La voce, pria nel molle petto accolta,
con maestra ragion spigne o sospende;
ora in rapide fughe e in groppi avvolta,
velocissimamente in alto ascende;
ora in placido corso e piú disciolta,
soavissimamente in giú discende;
i momenti misura, annoda e parte,
e talor sembra fallo, ed è tutt'arte.

Qui lascia le solite generalitá, entra nel vivo de' particolari, e vi mostra la forza di chi sa giá tutto dire e nel modo piú felice. Gli epitalami non sono in fondo che idilli, col solito macchinismo: Amore, Venere, Marte, Diana, Minerva, Vulcano. Né altro sono le prime sue azioni teatrali, rappresentate in Napoli, come la *Galatea*, l'*Endimione*, gli *Orti esperidi*, l'*Angelica*. Diamo un'occhiata all'*Angelica*. Di rincontro a' protagonisti, Angelica e Orlando, stanno Licori e Tirsi. C'è il solito antagonismo tra la cittá e la campagna, la scaltrezza di Angelica e l'ingenuitá di Licori: onde nasce un intrighetto che riesce nel piú schietto comico. Le furie di Orlando non possono turbare la pace idillica diffusa su tutto il quadro, e lo stesso Orlando finisce idillicamente:

Torna, torna ad amarmi e ti perdono.
Aurette leggiere,
che intorno volate,
tacete, fermate,
ché torna il mio ben.

Angelica lascia per sempre quegli ameni soggiorni con quest'arietta:

Io dico all'antro: — Addio! —
ma quello al pianto mio
sento che, mormorando:
— Addio! — risponde.
Sospiro, e i miei sospiri
ne' replicati giri
Zeffiro rende a me
da quelle fronde.

La canzonetta di Licori, penetrata di una malinconia dolce e molle, è giá canto e música, una pura esalazione melodica, una espressione sentimentale rigirata in se stessa, come un ritornello:

Ombre amene,
amiche piante,
il mio bene,
il caro amante
chi mi dice ove ne andò?
Zeffiretto lusinghiero,
a lui vola messaggiero:
di' che torni, e che mi renda
quella pace che non ho.

Concetti e immagini oramai comunissime, senza piú alcun valore letterario, e rimaste interessanti solo come combinazioni melodiche. L'effetto non è nelle idee, ma in quel canto di due amanti a una certa lontananza e nascosti tra le fronde; perché, mentre Licori cerca Tirsi, Tirsi cerca Licori con la stessa melodia:

La mia bella
pastorella,
chi mi dice ove ne andò?

È notabile che in questa cheta atmosfera idillica penetra una cert'aria di buffo, un certo movimento vivace e allegro, come è la dichiarazione amorosa di Licori a Orlando, ascoltatore non visto Tirsi.

La Bulgarelli, celebre cantante, che negli *Orti esperidi* rappresentava la parte di Venere, prese interesse al giovane autore e lo addestrò in tutt'i misteri del teatro. Il maestro Porpora gl'*insegnò la musica. Questa fu la seconda educazione* di Metastasio, corrispondente alla sua vocazione. Roma ne avea fatto un arcade: Napoli ne fece un poeta. La *Didone abbandonata*, scritta sotto l'ispirazione e la guida della Bulgarelli, fissò l'opinione, e Metastasio prese posto d'un tratto accanto ad Apostolo Zeno, che tenea il primato, poeta cesareo alla corte di Vienna. Piú tardi, a proposta dello stesso Zeno, occupò egli quell'ufficio, e menò a Vienna vita pacifica e agiata, universalmente stimato e tenuto senza contrasto principe della poesia melodrammatica. La sua vita fu un *idillio*; e, se questo è *felicitá*, visse felicissimo sino alla tarda etá di ottantaquattro anni. Vivo ancora, fu divinizzato. Lo chiamarono il « divino Metastasio ».

Se guardiamo al meccanismo, il suo dramma è congegnato *a quel modo che avea giá mostrato* Apostolo Zeno. Ma il meccanismo non è che la semplice ossatura. Metastasio spirò in quello scheletro le grazie e le veneri di una vita lieta e armoniosa. E fu il poeta del melodramma, di cui lo Zeno era stato l'architetto.

La sua idea fissa fu di costruire il melodramma come una tragedia, tale cioè che anche senz'accompagnamento musicale avesse il suo effetto. E la sua ambizione fu di lasciare le basse regioni dell'idillio e del buffo, e tentare i piú alti e nobili argomenti del « genere tragico », come se la nobiltá fosse nell'argomento. Questo si vede giá nella *Didone* e nel *Catone in Utica*. Piú tardi volle gareggiare coi grandi poeti francesi, e il *Cinna* di Corneille ebbe il suo riscontro nella *Clemenza di Tito*, e l'*Atalia* di Racine nel *Gioas*. Su questa via porse il fianco alla critica, e sorsero dispute se e fino a qual punto i suoi drammi fossero tragedie. Ed ecco in mezzo l'inevitabile Aristotile e le famose quistioni delle unitá drammatiche. Metastasio si mescolò nella contesa, e nell'*Estratto dell'« Arte poetica » di Aristotile* addusse indirettamente argomenti in suo favore. La critica era ancora cosí impastoiata nell'esterno meccanismo, che molti seriamente domandarono come potesse esser tragedia un dramma

che aveva soli tre atti. A Metastasio pareva quasi una degradazione scendere dall'alto seggio di poeta tragico, ed essere rilegato fra' melodrammatici. Pregiudizio instillatogli dal Gravina, che non vedea di lá dalla tragedia classica. La *Merope* del Maffei, che allora levava molto rumore, l'offuscava; e nol lasciava dormire la gloria di Corneille e di Racine. Ranieri de' Calsabigi, celebre per la polemica ch'ebbe poi con Alfieri intorno al *Filippo*, sosteneva che quei drammi fossero proprie e vere tragedie. E nella medaglia, che dopo la sua morte i Martinez fecero incidere in suo onore, si leggeva questo motto: « *Sophocli italo* ». Ma il pubblico, che lo idolatrava, si ostinò a chiamare le sue opere teatrali non « tragedie » e neppur « melodrammi », ma « drammi », come quelli che avevano un valore in sé, anche fuori della musica. E il pubblico avea ragione. Sono una poesia giá penetrata e trasformata dalla musica, ma che si fa ancora valere come poesia. Stato di transizione, che dá una fisonomia al nostro « Sofocle ». Piú tardi, quei drammi, come letteratura, paiono troppo musicali, e ne nasce la reazione di Alfieri; come musica, paiono troppo letterari, e ne nasce la reazione del melodramma in due atti. Si potrebbe conchiudere che perciò appunto quei drammi sono cosa imperfetta, troppo musicali come poesia e troppo poetici come musica: perciò abbandonati dalla musica e offuscati dalla nuova letteratura. Il che avviene facilmente a chi sta tra due e non ha chiara coscienza di quello che vuol fare.

Pure, è certo che quei drammi ebbero al lor tempo un successo maraviglioso, e che anche oggi, in una societá cosí profondamente mutata, producono il loro effetto. È noto l'entusiasmo di Rousseau e l'ammirazione di Voltaire per questo poeta. In Italia i critici, dopo un breve armeggiare, gli s'inchinarono, tratti dall'onda popolare. Certi luoghi, che fanno sorridere il critico, movono oggi ancora il popolo, gli tirano applausi. Nessun poeta è stato cosí popolare come il Metastasio, nessuno è penetrato cosí intimamente nello spirito delle moltitudini. Ci è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvente del secolo decimonono.

Gli è che quella sua oscura coscienza, quel distacco tra quello che vuol fare e quello che fa, quella poesia che non è ancora musica e non è piú poesia, è non capriccio, pregiudizio o pedanteria individuale, ma la forma stessa del suo genio e del suo tempo. Perciò non è costruzione artificiosa, come la tragedia del Gravina o il poema del Trissino, ma è composizione piena di vita, che nella sua spontaneitá produce risultati superiori alle intenzioni del compositore. Ciò ch'egli vi mette con intenzione e con coscienza, non è il pregio, ma il difetto del lavoro. E intorno a questo difetto arzigogolavano lui e i critici.

Se vogliamo gustarlo, facciamo come il popolo. Non domandiamo cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto, e abbandoniamoci alla schiettezza delle nostre impressioni. Anche il critico, se vuol ben giudicare, dee abbandonarsi alla sua spontaneitá, come l'artista.

Prendiamo il primo suo dramma, la *Didone*. Volea fare una tragedia. Studiò l'argomento in Virgilio e piú in Ovidio. Ma andate a fare una tragedia con quell'uomo e con quella societá. Non capiva che a quella societá e a lui stesso mancava la stoffa da cui può uscire una tragedia. Fare una tragedia con la Bulgarelli consigliera, con maestro Porpora direttore, con quel Sarro compositore, e col pubblico dell'*Angelica* e degli *Orti esperidi*, e in presenza della sua anima elegiaca, idillica, melodica, impressionabile e superficiale, come il suo pubblico! Ne uscí non una tragedia, che sarebbe stata una pedanteria nata morta, ma un capolavoro, tutto caldo della vita che era in lui e intorno a lui, e che anche oggi si legge con aviditá da un capo all'altro. La Didone virgiliana è sfumata. Le reminiscenze classiche sono soverchiate da impressioni fresche e contemporanee. Sotto nome di «Didone» qui vedi l'Armida del Tasso, messa in musica. La donna olimpica o paradisiaca cede il posto alla donna terrena, come l'ha abbozzata il Tasso in questa tra le sue creature la piú popolare, dalla quale scappan fuori i piú vari e concitati moti della passione femminile, le sue smanie e le sue furie. Ma è un'Armida col comento della Bulgarelli, alla

cui ispirazione appartengono i movimenti comici penetrati in questa natura appassionata, com'è nella scena della gelosia, applauditissima alla rappresentazione. Una Didone cosí fatta non ha niente di classico: qui non ci è Virgilio, e non Sofocle: tutto è vivo, tutto è contemporaneo. La passione non ha semplicitá e non ha misura, e nella sua violenza rompe ogni freno, perde ogni decoro. Se in Didone fosse eminente il patriottismo, il pudore, la dignitá di regina, l'amore de' suoi, la pietá verso gl'iddii, se in lei fosse piú accentuata l'eroina, il contrasto sarebbe drammatico, altamente tragico. Ma l'eroina c'è a parole, e la donna è tutto: la passione, unica dominatrice, diviene come una pazzia del cuore, cinica e sfrontata sino al grottesco, e scende dritta la scala della vita sino alle piú basse regioni della commedia. Al buon Pindemonte dánno fastidio alcuni tratti comici, e non vede che sotto forme tragiche la situazione è sostanzialmente comica; sicché, se in ultimo Enea si potesse rappattumare con l'amata, sarebbe il dramma, con lievi mutazioni, una vera commedia. E non giá una commedia costruita artificialmente, ma còlta dal vero, perché è la donna come poteva essere concepita in quel tempo, ispirata dalla Bulgarelli e da quel pubblico nell'anima conforme del poeta, e contro le sue intenzioni e senza sua coscienza. A Metastasio, che voleva fare una tragedia, dire che aveva partorito una commedia in forma tragica, sarebbe stato come dire una bestemmia. Il comico è in quei sí e no della passione, in quei movimenti subitanei, irrefrenabili, che scoppiano improvvisi e contro l'aspettazione; nell'irragionevole, spinto sino all'assurdo; negl'intrighi e nelle scaltrezze di bassa lega, piú da donnetta che da regina: e tutto cosí a proposito, cosí naturale, con tanta vivacitá, che il pubblico ride e applaude, come volesse dire: — È vero. — Fu per il poeta un trionfo. Alcuni motti rimasero proverbiali, come:

Temerario! Che venga!

quando allora allora avea detto:

Mai piú non mi vedrá quell'alma rea.

O come:

> Passato è il tempo, Enea,
> che Dido a te pensò.

La sua sortita contro Arbace, quasi nello stesso punto che gli aveva promessa la sua mano, quel cacciar via da sé Osmida e Selene nella cecitá del suo furore, le sue credulitá, le sue dissimulazioni, le sue astuzie; tutto ciò è tanto piú comico quanto è meno intenzionale, contemperato co' moti piú variati di un'anima impressionabile e subitanea: sdegni che son tenerezze, e minacce che sono carezze. C'è della Lisetta e della Colombina sotto quel regio manto. E tutto il quadro è conforme. Iarba con le sue vanterie e le sue pose rasenta il bravo della commedia popolare; Selene, ch'è l'« *Anna, soror mea* », rappresenta la parte della « patita » con molta insipidezza; e il pio Enea nella sua parte di « amoroso » attinge il piú alto comico, massime quando Didone lo costringe a tenerle la candela. Il nodo stesso dell'azione ha l'aria di un intrigo di bassa commedia, co' suoi equivoci e i suoi incontri fortuiti.

La *Didone* fece il giro de' teatri italiani. E dappertutto piacque. Metastasio indovinava il suo pubblico e trovava se stesso. Quel suo dramma, a superficie tragica, a fondo comico, coglieva la vita italiana nel piú intimo: quel suo contrasto tra il grandioso del di fuori e la vacuitá del di dentro. Il tragico non era elevazione dell'anima, ma una semplice fonte del maraviglioso, cosí piacevole alla plebe, come incendii, duelli, suicidii. Il comico riconduceva quelle magnifiche apparenze di una vita fantastica nella prosaica e volgare realtá, piccoli intrighi, amori pettegoli, stizze, braverie. Concordare elementi cosí disparati, fondere insieme fantastico e reale, tragico e comico, sembra poco meno che impossibile: pure, qui è fatto con una facilitá piena di brio e senz'alcuna coscienza, com'è la vita nella sua spontaneitá. L'illusione è perfetta. Una vita cosí fatta pare un'assurditá: pure è lá, fresca, giovane, vivace, armonica, e t'investe e ti trascina. Il povero Metastasio, inconscio del grande miracolo, si difendeva con Aristotile e con Orazio: alle vecchie critiche si aggiunsero le nuove. Oggi la ragione e l'estetica condannano

quella vita come convenzionale e incoerente; ma essa è lá, nella sua giovanezza immortale, e le basta rispondere: — Io vivo. — E, se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica.

Metastasio aveva tutte le qualitá per produrre quella vita. Brav'uomo, buon cristiano, nel suo mondo interiore ci erano tutte le virtú, ma in quel modo tradizionale e abituale ch'era possibile allora, senza fede, senza energia, senza elevatezza d'animo, perciò senza musica e senza poesia. Cosí erano Vico e Muratori, bonissima gente, ma senza quella fiamma interiore, dove si scalda il genio del filosofo e del poeta. Erano personaggi idillici, veneranda immagine di una societá tranquilla e prosaica. Vico agitava i piú grandi problemi sociali con la calma di un erudito. E si comprende come la poesia si cercasse in quel tempo fuori della societá, nell'etá dell'oro e nella vita pastorale. Ma nessuno può fuggire alla vita che lo circonda. Patria, religione, onore, amore, libertá operavano in quella vita posticcia, come in quella pacifica societá, con perfetto riposo ed equilibrio dell'anima. Metastasio, che cercava la tragedia con la testa, era per il carattere un arcade, tutto Nice e Tirsi, tutto sospiri e tenerezze. Da questa natura idillica poteva uscire l'elegia, non la tragedia. Aveva, come il Tasso, grande sensibilitá, molta facilitá di lacrime, ma superficiale sensibilitá, che poteva increspare, non turbare il suo mondo sereno. Non si può dir che la sua sensibilitá fosse malinconia, la quale richiede una certa durata e consistenza: era emozione nata da subitanei moti interni, e che passava con quella stessa facilitá che veniva. Questo difetto di analisi e di profonditá nel sentimento manteneva al suo mondo il carattere idillico, non lo trasformava, ma lo accentuava e lo coloriva nel suo movimento; perché l'idillio senza elegia è insipido. Una immaginazione non penetrata dalla serietá di un mondo interiore, appena ventilata dal sentimento, scorre leggiera su questo mondo idillico, e vi annoda e snoda una folla di accidenti, che gli dánno varietá e vivacitá. Sembrano sogni che svaniscono appena formati, ma con tale chiarezza plastica ne' sentimenti e nelle immagini, che vi prendi

la piú viva partecipazione. Il poeta vi s'intenerisce, vi si trastulla, vi si dimentica:

> Sogni e favole io fingo; e pure, in carte
> mentre favole e sogni orno e disegno,
> in lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
> che del mal, che inventai, piango e mi sdegno.

Di sogni e favole ce n'era tutto un arsenale nelle nostre infinite commedie e novelle, dove attingevano anche i forestieri e dove attinge Metastasio. Ciò a cui mira è sorprendere, fare un colpo di scena, guidato dalla sua grand'esperienza del teatro e del pubblico. Ingegno svegliato e rapido, non perde mai di vista lo scopo, non s'indugia per via, divora lo spazio, sopprime, aggruppa, combina, producendo effetti subitanei e perciò irresistibili. Combinazioni drammatiche, che, appunto perché mirano a uno scopo meramente teatrale, mancano di serietá interiore, e spesso hanno aria d'intrighi comici, con quei viluppi, con quegli equivoci, con quei parallelismi. Né solo il comico è nella logica stessa di quelle combinazioni, ma nella natura de' fatti, che spesso sono episodi della vita comune nella sua forma piú pettegola e civettuola. Cosí un eroico puramente idillico andava a finire ne' bassi fondi della commedia. Cesare sonava il violino e faceva all'amore. Tale era Metastasio, e tale era il suo tempo, idillico, elegiaco e comico: vita volgare in abito eroico, vellicata dalle emozioni dell'elegia e idealizzata nell'idillio.

Si può ora comprendere il meccanismo del dramma metastasiano. Sta in cima l'eroe o l'eroina, Zenobia o Issipile, Temistocle o Tito. L'eroe ha tutte le perfezioni che la poesia ha collocate nell'etá dell'oro, e sveglia l'eroismo intorno a sé, rende eroici anche i personaggi secondari. Piú l'etá è prosaica, piú esagerato è l'eroismo, abbandonato a una immaginazione libera, che ingradisce le proporzioni ad arbitrio, con non altro scopo che di eccitare la maraviglia. Il maraviglioso è in questo: che l'eroe è un'antitesi accentuata e romorosa alla vita comune, offrendo in olocausto alla virtú tutt'i sentimenti umani, come

Abramo pronto a uccidere il figlio. Cosí Enea abbandona Didone per seguire la gloria, Temistocle e Regolo vanno incontro a morte per amor della patria, Catone si uccide per la libertá, Megacle offre la vita per l'amico, e Argene per l'amato. Questa forza di soffocare i sentimenti umani e naturali, che regolano la vita comune, era detta « generositá » o « magnanimitá », «forza» o « grandezza di animo », com'è il perdono delle offese, il sacrificio dell'amore o della vita. Situazione tragica, se mai ce ne fu, anzi il fondamento della tragedia. Ma qui rimane per lo piú elegiaca, feconda di emozioni superficiali, momentanee e variate, che in ultimo sgombrano a un tratto e lasciano il cielo sereno. La generositá degli uni provoca la generositá degli altri; l'eroismo opera come corrente elettrica, guadagna tutt'i personaggi; e tutto si accomoda come nel migliore de' mondi, tutti eroi e tutti contenti. Di questa superficialitá, che resta ne' confini dell'idillio e dell'elegia e di rado si alza alla commozione tragica, la ragione è questa: che la virtú vi è rappresentata non come il sentimento di un dovere preciso e obbligatorio per tutti, corrispondente alla vita pratica, ma come un fatto maraviglioso, che per la sua straordinarietá tolga il pubblico alla contemplazione della vita comune. Perciò è una virtú da teatro, un eroismo da scena. Piú le combinazioni sono straordinarie, piú le proporzioni sono ingrandite, e piú cresce l'effetto. I personaggi posano, si mettono in vista, sentenziano, si atteggiano, come volessero dire: — Attenti! ora viene il miracolo. — Temistocle dice:

Sentimi, o Serse;
Lisimaco, m'ascolta; udite, o voi,
popoli spettatori,
di Temistocle i sensi; e ognun ne sia
testimonio e custode.

In questo meccanismo trovi sempre la collisione, il contrasto tra l'eroismo e la natura. L'eroismo ha la sua sublimitá nello splendore delle sentenze. La natura ha il suo patetico nelle tenere effusioni de' sentimenti. Ne nasce un urto vivace di sentimenti e di sentenze, con alterna vittoria e con crescente

sospensione, come nel soliloquio di Tito; insino a che natura ed eroismo fanno la loro riconciliazione in un modo cosí inaspettato e straordinario, com'è tutto l'intrigo. Tito fa condurre Sesto all'arena, deliberato giá di perdonargli: non basta la virtú, vuole lo spettacolo e la sorpresa. Questa, che a noi pare una moralitá da scena, era a quel tempo una moralitá convenuta, ammessa in teoria, ammirata, applaudita, a quel modo che le romane battevano le mani ai gladiatori che morivano per i loro begli occhi. Si direbbe che Tito facesse il possibile per meritarsi gli applausi del pubblico. Appunto perché questo eroismo non aveva una vera serietá di motivi interni e non veniva dalla coscienza, quel mondo atteggiato all'eroica aveva del comico, ed era possibile che vi penetrasse senza stonatura la societá contemporanea nelle sue parti anche buffe e volgari. Prendiamo l'*Adriano*. Vincitore de' Parti, proclamato imperatore, Adriano si trova in una delle situazioni piú strazianti, promesso sposo di Sabina, amante di Emirena figlia del suo nemico, e rivale di Farnaspe, e l'amato di Emirena. Situazione molto avviluppata, e che diviene intricatissima per opera di un quarto personaggio, Aquilio, confidente di Adriano, amante secreto di Sabina, e che perciò fomenta la passione del suo padrone. Emirena, per salvare il padre, offre la mano ad Adriano. La generositá di Emirena eccita la generositá di Sabina, che scioglie Adriano dalla data fede. La generositá di Sabina eccita la generositá di Adriano, che libera il padre di Emirena, rende costei al suo amato, e sposa Sabina. E tutti felici, e il coro intuona le lodi di Adriano. Ma guardiamo in fondo a questi personaggi eroici. Adriano è una buona natura d'uomo, tutt'altro che eroica, voltato in qua e in lá dalle impressioni, mobile, superficiale, credulo, insomma un buon uomo che rasenta l'imbecille. Non è lui che opera: egli è il paziente, anziché l'agente del melodramma, e, come colui che dá ragione a chi ultimo parla, dá sempre ragione all'ultima impressione. Si trova eroe per occasione, un eroe cosí equivoco, che impedisce ad Emirena di baciargli la mano, tremando di una nuova impressione. Maggiori pretensioni all'eroismo ha Osroa, il re de' Parti, reminiscenza

di Iarba. Un patriota, che appicca l'incendio alla reggia, che uccide un creduto Adriano, che è condannato a morte, che supplica la figlia di ucciderlo, sarebbe un carattere interessantissimo, se nel pubblico e nel poeta ci fosse il senso del patriottismo. Ma Osroa ha piú dell'avventuriere che dell'eroe, e di un avventuriere sciocco e avventato, che non sa proporzionare i mezzi allo scopo, e nelle situazioni piú appassionate della vita discute, sentenzia. A Emirena, la sua figlia, che ricusa di ucciderlo, risponde:

> Non è ver che sia la morte
> il peggior di tutt'i mali:
> è un sollievo de' mortali
> che son stanchi di soffrir.

Aquilio è una caricatura di Iago, un basso e sciocco intrigante da commedia. Sabina, Emirena, Farnaspe sono nature superficialissime, incalzate dagli avvenimenti, senza intima energia negli affetti, e tratte ad atti generosi per impeti subitanei. Se dunque ci approfondiamo in questo mondo eroico, vediamo con quanta facilitá si sdrucciola nel comico e come, sotto un contrasto apparente, in veritá questa vita eroica è in se stessa di quella mezzanitá, che può accogliere nel suo seno il volgare e il buffo della societá contemporanea. Di tal natura è la scena in cui Emirena finge di non riconoscere il suo innamorato, che rimane lí stupido e col naso allungato; o l'altra in cui Aquilio insegna ad Emirena l'arte della cortigiana, ed Emirena, botta e risposta, gli fa il ritratto del cortigiano; o quando Adriano si fa menare pel naso da Osroa; o l'arrivo improvviso di Sabina da Roma, e l'imbarazzo di Adriano; o quando Adriano giura di non vedere piú Emirena, e gli si annunzia: — Viene Emirena. — Tutto questo, che in fondo è comico, non è sviluppato comicamente, né c'è l'intenzione comica; perciò non c'è stonatura: è la societá contemporanea nel suo spirito, nella sua volgaritá e mezzanitá, vestita di apparenze eroiche. Se Metastasio avesse il senso dell'eroico e lo rappresentasse seriamente e profondamente, la mescolanza sarebbe insopportabile, anzi mescolanza

non ci sarebbe; ma concepisce l'eroico come era concepito e sentito in quella volgaritá contemporanea. Il poeta è in perfetta buona fede: non sente ciò che di basso e di triviale è sotto quell'apparato eroico, uno di spirito e di carattere col suo pubblico. Ben ne ha una coscienza confusa, e non è proprio contento, e tenta talora alcunché di piú elevato, come nel *Regolo* e nel *Gioas*, senza riuscirvi: si scopre l'antico Adamo. E fu ventura, perché cosí non ci die' costruzioni artificiose e imitazioni aliene dalla sua natura, ma riuscí artista originale e geniale, l'artista indimenticabile di quella societá.

Questa vita, cosí assurda nella sua profonditá, ha tutta l'illusione del vero nella sua superficie. Approfondire i sentimenti, sviluppare i caratteri, graduare le situazioni sarebbe una falsificazione. La superficialitá è la sua condizione di esistenza. È una vita, di cui vedi le punte e ignori tutto il processo di formazione: una specie di vita a vapore, che nella rapida corsa divora spazi infiniti e non ti mostra che i punti di arrivo. Sbucciano sentimenti e situazioni cosí di un tratto, e spesso ti trovi di un balzo da un estremo all'altro. Sei in un continuo flutto d'impressioni variatissime, di poca durata e consistenza, libate appena, con sentimenti vivacissimi, penetranti gli uni negli altri, come onde tempestose. Scusano questa superficialitá con la musica, quasi che la musica potesse o compiere o sviluppare o approfondire i sentimenti; ma la musica metastasiana non era se non il prolungamento o l'eco del sentimento, il semplice trillo della poesia, il suo accompagnamento, perché quella poesia è giá in sé musica e canto. Una vita cosí superficiale non può essere che esteriore. È vita per lo piú descritta, come giá si vede nel Guarini e nel Marino. I personaggi nella maggior violenza de' loro sentimenti si descrivono, si analizzano, com'è proprio di una societá adulta, in cui la riflessione e la critica ti segue nel momento stesso dell'azione. Ti trovi nel piú acuto della concitazione; e quando alla fine ti aspetti quasi un delirio, ti sopraggiunge un'analisi, una sentenza, un paragone, una descrizione psicologica. Licida snuda il brando; vuole uccidere il suo offensore; poi lo volge in sé, e si arresta, e fa la sua analisi:

Rabbia, vendetta,
tenerezza, amicizia,
pentimento, pietá, vergogna, amore
mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide
anima lacerata
da tanti affetti e sí contrari! Io stesso
non so come si possa
minacciando tremare, arder gelando,
piangere in mezzo all'ire,
bramar la morte e non saper morire.

Il drammatico va a riuscire in un sonetto petrarchesco. Aristea cosí si descrive a Megacle:

Caro, son tua cosí,
che per virtú d'amor
i moti del tuo cor
risento anch'io.
Mi dolgo al tuo dolor,
gioisco al tuo gioir,
ed ogni tuo desir
diventa il mio.

E Megacle, seguendo l'amico Licida nella sua sventura, esce in questo bel paragone:

Come dell'oro il fuoco
scopre le masse impure,
scoprono le sventure
de' falsi amici il cor.

Questi riposi musicali sono come l'arpa di David, che calmava le furie di Saul: rinfrescano l'anima e la tengono in equilibrio fra passioni cosí concitate. E sono sopportabili, appunto perché mescolati co' moti piú vivaci, con la piú impetuosa spontaneitá del sentimento, offrendoti lo spettacolo della vita nelle sue piú varie apparenze. Argene, che sfida la morte per salvare l'amato e si sente alzare su di sé, come invasata da un iddio, è sublime:

Fiamma ignota nell'alma mi scende;
sento il nume; m'inspira, m'accende,
di me stessa mi rende maggior.

Ferri, bende, bipenni, ritorte,
pallid'ombre, compagne di morte,
giá vi guardo, ma senza terror.

Commovente è la gioia quasi delirante di Aristea nel rivedere l'amato. Di un elegiaco ineffabile è il canto di Timante, quando la madre gli presenta il suo bambino:

Misero pargoletto,
il tuo destin non sai.
Ah! non gli dite mai
qual era il genitor.
Come in un punto, o Dio,
tutto cambiò d'aspetto!
Voi foste il mio diletto,
voi siete il mio terror.

Alcuni motti tenerissimi sono rimasti proverbiali, come:

Ne' giorni tuoi felici
ricòrdati di me.

Questa vita, nei suoi moti alterni di spontaneitá e di riflessione cosí equilibrata, essendo superficiale ed esteriore, ha per suo carattere la chiarezza, è visibile e plastica. Le gradazioni piú fine, i concetti piú difficili sono resi con una estrema precisione di contorni, e perciò non hanno riverbero: appagano e saziano lo sguardo, lo tengono sulla superficie; non lo gittano nel profondo. Questa chiarezza metastasiana, tanto vantata e cosí popolare, perché il popolo è tutto superficie, è la forma nell'ultimo stadio della sua vita, quando a forza di precisione diviene massiccia e densa come il marmo. La vecchia letteratura vi raggiunge l'ultima perfezione; l'espressione perde ogni trasparenza, e non è che se stessa e sola, e vi si appaga come un infinito. Stato di petrificazione, che oggi dicesi «letteratura popolare», come se la letteratura debba scendere al popolo e non il popolo debba salire a lei. Metastasio vi spiega un talento miracoloso. Quella vecchia forma, prima di morire, manda gli ultimi splendori. La chiarezza non è in lui superficie morta, ma è la vita nella

sua superficie, paga e contenta della sua esterioritá, con una facilitá e una rapiditá, con un giuoco pieno di grazia e di brio. Il periodo perde i suoi giri, la parola perde le sue sinuositá, liscia, scorrevole, misurata come una danza, accentuata come un canto, melodiosa come una musica. Le impressioni che te ne vengono sono vivaci, ma labili; e ti lasciano contento, ma vuoto, come dopo una festa brillante che ti ha divertito e a cui non pensi piú.

Il mondo metastasiano può parere assurdo innanzi alla filosofia, come innanzi alla filosofia pareva assurda la societá ch'esso rappresentava. Come arte, niente è piú vero per coerenza, per armonia, per interna vivacitá. È il ritratto piú fiorito di una societá vicina a sciogliersi, le cui istituzioni erano ancora eroiche e feudali, materia vuota dello spirito che un tempo l'animò, e che sotto quelle apparenze eroiche era assonnata, spensierata, infemminita, idillica, elegiaca e plebea. Guardatela. Essa è tutta profumata, incipriata, col suo codino, col suo spadino, cascante, vezzosa, sensitiva come una donna, tutta « idolo mio », « mio bene » e « vita mia ». La poesia di Metastasio l'accompagna con la sua declamazione, con la sua cantilena; la parola non ha piú niente a dirle; essa è il luogo comune, che acquista valore trasformata in trillo, con le sue fughe e le sue volate, co' suoi bassi e i suoi acuti; non è piú un'idea, è un suono raddolcito dagli accenti, dondolato dalle rime, attenuato in quei versetti, ridotto un sospiro. Una poesia, che cerca i suoi mezzi fuori di sé, che cerca i motivi e i suoi pensieri nella musica, abdica giá, pronunzia la sua morte. Ben presto Metastasio sembra troppo poeta al maestro di musica, né il pubblico sa piú che farsi della parola, e non domanda cosa dice, ma come suona. La parola, dopo di avere tanto abusato di sé, non val piú nulla, e la stessa parola metastasiana, cosí leggiera, cosí rapida, non può essere sopportata. La parola è la nota, e i nuovi poeti si chiamano Pergolese, Cimarosa, Paisiello. Cosí terminava il periodo musicale della vecchia letteratura, iniziato nel Tasso, sviluppato nel Guarini e nel Marino, giunto alla sua crisi in Pietro Metastasio. Oramai si viene

a questo: che prima si fa la musica, e poi Giuseppe secondo dice al suo nuovo poeta cesareo, all'abate Casti: — Ora fatemi le parole.

II

In seno a questa societá in dissoluzione si formava laboriosamente la nuova societá. E che ce ne fosse la forza, si vedeva da questo: che non teneva piú gran conto della forma letteraria, stata suo idolo, e che cercava nuove impressioni nel canto e nella musica. Il letterato, che aveva rappresentata una parte cosí importante, cade in discredito. I nuovi astri sono Farinello e Caffarello, Piccinni, Leo, Iommelli. La musica ha un'azione benefica sulla forma letteraria, costringendola ad abbreviare i suoi periodi, a sopprimere il suo cerimoniale e la sua solennitá, i suoi aggettivi, i suoi ripieni, le sue perifrasi, i suoi sinonimi, i suoi parallelismi, le sue trasposizioni, tutte le sue dotte inutilitá, e a prendere un'aria piú spedita e andante. Gli orecchi, avvezzi alla rapiditá musicale, non possono piú sopportare i periodi accademici e le tirate rettoriche. E se Metastasio è chiamato « divino », è per la musicalitá della sua poesia, per la chiarezza, il brio e la rapiditá dell'espressione. Il pubblico abbandonando la letteratura, la letteratura è costretta a seguire il pubblico. E il pubblico non è piú l'accademia, ancorché di accademie fosse ancora grande il numero, prima l'Arcadia. E non è piú la corte, ancorché i principi avessero ancora intorno istrioni e giullari sotto nome di « poeti ». La coltura si è distesa, i godimenti dello spirito sono piú variati: i periodi e le frasi non bastano piú. Compariscono sulla scena filosofi e filantropi, giureconsulti, avvocati e scienziati, musici e cantanti. La parola acquista valore nell'ugola e nella nota, ed è piú interessante nelle pagine di Beccaria o di Galiani che ne' libri letterari. Oramai non si dice piú « letterato », si dice « bell'ingegno » o « bello spirito ». Il « letterato » diviene sinonimo di « parolaio », e la parola come parola è merce scadente. La parola non può ricuperare la sua importanza se non

rifacendosi il sangue, ricostituendo in sé l'idea, la serietá di un contenuto. E questo volea dire il motto che era giá in tutte le labbra: « Cose e non parole ».

Giá nella critica vedi i segni di questa grande rigenerazione. Rimasta fino allora nel vuoto meccanismo e tra regole convenzionali, la critica si mette in istato di ribellione, spezza audacemente i suoi idoli. Mentre ferveva la lotta giurisdizionale tra papa e principi, e i filosofi combattevano il passato nelle sue idee e nelle sue istituzioni, essa apre il fuoco contro la vecchia letteratura, battezzandola senz'altro « pedanteria ». L'obbiettivo de' filosofi e de' critici era comune. Combattevano entrambi la forma vacua, gli uni nelle istituzioni, gli altri nell'espressione letteraria, ancorché senza intesa.

E come i filosofi, cosí i critici erano avvalorati e riscaldati nella loro lotta dagli esempi francesi e inglesi. Il Baretti veniva da Londra tutto Shakespeare; l'Algarotti, il Bettinelli, il Cesarotti, il Beccaria, il Verri erano in comunione intima con Voltaire e con gli enciclopedisti. Locke, Condillac, Dumarsais avevano allargate le idee e introdotto il gusto delle grammatiche ragionate e delle rettoriche filosofiche. Si vede la loro influenza nella *Filosofia delle lingue* del Cesarotti e nello *Stile* del Beccaria. Cosa dovea parere il Crescimbeni o il Mazzuchelli o il Quadrio, cosa lo stesso Tiraboschi, il Muratori della nostra letteratura, dirimpetto a questi uomini, che pretendevano ridurre a scienza ciò che fino allora era sembrato non altro che uso e regola? E non si contentarono, i critici, de' trattati e de' ragionamenti, ma vollero accostarsi un po' piú al pubblico, usando forme spigliate e correnti, che preludevano ai nostri giornali. Tali erano le *Lettere virgiliane* del Bettinelli, la *Difesa* del Gozzi, la *Frusta letteraria*, il *Caffè*, l'*Osservatore*. Cosí la nuova critica dava a un tempo l'esempio di una nuova letteratura, gittando in circolazione molte idee nuove in una forma rapida, nutrita, spiritosa, vicina alla conversazione, in una forma che prendea dalla logica il suo organismo e dal popolo il suo tuono. Certo, questi critici non si accordavano fra loro, anzi si combattevano, come facevano anche i filosofi; ma erano tutti

animati dalla stessa tendenza, uno era lo spirito. E lo spirito era l'emancipazione dalle regole o dall'autoritá, la reazione contro il grammaticale, il rettorico, l'arcadico e l'accademico, e, come in tutte le altre cose, cosí anche qui non ammettere altro giudice che la logica e la natura. Secondo il solito, la critica passò il segno e, nella sua foga contro le superstizioni letterarie, toccò anche il sacro Dante: onde venne la bella *Difesa* che ne scrisse Gaspare Gozzi. Ma la critica veniva dalla testa e non aveva radice nell'educazione letteraria, che era stata anzi tutto l'opposto. Il che spiega come i critici, giudici ingegnosi de' vivi e de' morti, volendo essere scrittori, facevano mala prova, dando un po' di ragione a' retori e a' grammatici, i quali, chiamati da loro « pedanti », chiamavano loro « barbari ». Posti tra il vecchio, che censurano, ed un nuovo modo di scrivere, chiaro nella loro testa, ma affatto personale, estraneo allo spirito nazionale e non preparato, anzi contraddetto nella loro istruzione, si gittarono alla maniera francese, sconvolsero frasi, costrutti, vocaboli, e, come fu detto poi, « imbarbarirono la lingua ». Gaspare Gozzi tenne una via mezzana, e, facendo buona accoglienza in gran parte alle nuove idee, non accettò sotto nome di libertá la licenza, e si studiò di tenersi in bilico tra quella pedanteria e quella barbarie, usando un modo di scrivere corretto, puro, classico, e insieme disinvolto. Ma il buon Gozzi, misurato, elegante, savio, rimase solo, come avviene a' troppo savi nel fervore della lotta, quando la via di mezzo non è ancora possibile, standosi di fronte avversari appassionati, confidenti nella loro forza e disposti a nessuna concessione. Stavano nell'un campo i puristi, che, non potendo invocare l'uso toscano, intorbidato anch'esso dall'imitazione straniera, invocavano la Crusca e i classici, e, come non era potuta piú tollerare la prolissitá vacua del Cinquecento, rimettevano in moda il Trecento, quale esempio di scrivere semplice, conciso e succoso; onde venne quel motto felice: « Il Trecento diceva, il Cinquecento chiacchierava ». Costoro erano, il maggior numero, cruscanti, arcadi, accademici, puri letterati: tutti brava gente, che avevano in sospetto ogni novitá e non volevano essere turbati nelle loro

abitudini. Nell'altro campo erano i filosofi, che non riconoscevano autoritá di sorta, e tanto meno quella della Crusca; che invocavano la loro ragione e vagheggiavano una nuova Italia cosí *in letteratura come nelle istituzioni e in tutti gli ordini* sociali. I critici rappresentavano la parte della filosofia nelle lettere, senza occuparsi di politica; anzi spesso la loro insolenza letteraria era mantello alla loro servilitá politica, come fu del gesuita Bettinelli e del Cesarotti. In prima fila tra' contendenti erano l'abate Cesari e l'abate Cesarotti. Il Cesari, nella sua superstizione verso i classici, cancellò in sé ogni vestigio dell'uomo moderno. Il Cesarotti, di molto piú spirito e coltura, nella sua irreligione verso gli antichi andò cosí oltre, che volle fare il pedagogo a Omero e Demostene, e andò in cerca di una nuova mitologia nelle selve calidonie. Quando comparve l'*Ossian*, girò la testa a tutti: tanto eran sazi di classicismo. Il bardo scozzese fu per qualche tempo in moda, e Omero stesso si vide *minacciato nel suo trono. Si sentiva che il vecchio contenuto* se ne andava insieme con la vecchia societá, e in quel vuoto ogni novitá era la benvenuta. Quei versi armoniosi e liquidi, in tanto cozzo di spade scintillanti tra le nebbie, fecero dimenticare i Frugoni, gli Algarotti e i Bettinelli. Cominciava una reazione contro l'idillio, espressione di una societá sonnolenta e annoiata in grembo a Galatea e a Clori, e piacevano quei figli della spada, quelle nebbie e quelle selve, e quei signori de' brandi e quelle vergini della neve. Gli arcadi si scandalizzavano; ma il pubblico applaudiva. Per vincere Cesarotti, non bastava gridargli la croce: bisognava fare e piacere al pubblico. Ora l'attivitá intellettuale era tutta dal canto de' novatori: chi aveva un po' d'ingegno, «si gittava al moderno», come si diceva, *nelle dottrine e nel modo di scrivere;* e si acquistava nome di «bello spirito» dispregiando i classici, come di «spirito forte» dispregiando le credenze. La vecchia letteratura, come la vecchia credenza, era detta «pregiudizio», e combattere il pregiudizio era la divisa del secolo illuminato, del secolo della filosofia e della coltura. Chi ricorda l'entusiasmo letterario del Rinascimento, può avere un giusto concetto di questo entusiasmo filosofico

del secolo decimottavo. I fenomeni erano i medesimi. Allora si chiamava « barbarie » il medio evo: ora si chiama « barbarie » medio evo e Rinascimento. Lo stesso impeto negativo e polemico è ne' due movimenti, foriero di guerre e di rivoluzioni. E ci erano le stesse idee, maturate e sviluppate oltralpe, strozzate presso di noi e rivenuteci dal di fuori. Anzi il movimento non è che un solo, prolungatosi per due secoli con diverse vicissitudini nelle varie nazioni, procedente sempre attraverso alle piú sanguinose resistenze, e ora accentrato e condensato sotto nome di « filosofia », fatto della letteratura suo istrumento. Questo volea dire il motto: « Cose e non parole. » Volea dire che la letteratura, stata trastullo d'immaginazione senza alcuna svrietá di contenuto e divenuta perfino un semplice giuoco di frasi, dovea acquistare un contenuto, essere l'espressione diretta e naturale del pensiero e del sentimento, della mente e del cuore: onde nacque piú tardi il barbaro vocabolo « cormentalismo ». Messa la sostanza nel contenuto, quell'ideale della forma perfetta, gloria del Rinascimento e rimasto visibile nelle stesse opere della decadenza, come nel *Pastor fido*, nell'*Adone*, nel dramma di Metastasio, cesse il posto alla forma naturale, non convenzionale, non manifatturata, non tradizionale, non classica, ma nata col pensiero e sua espressione immediata. Perciò il Cesarotti, rispondendo al libro del conte Napione *Sull'uso e su' pregi della lingua italiana*, sostenea nel suo *Saggio sulla filosofia delle lingue* che la lingua non è un fatto arbitrario e regolato unicamente dall'uso e dall'autoritá, ma che ha in sé la sua ragion d'essere; che la sua ragion d'essere è nel pensiero, e quella parola è migliore che meglio renda il pensiero, ancorché non sia toscana e non classica, e sia del dialetto o addirittura forestiera con inflessione italiana. Cosa era quel *Saggio*? Era l'emancipazione della lingua dall'autoritá e dall'uso in nome della filosofia o della ragione, come si volea in tutte le istituzioni sociali; era la ragione, il senso logico, che penetrava nella grammatica e nel vocabolario; era lo spirito moderno, che violava quelle forme consacrate e fossili, logore per lungo uso, e dava loro un'aria cosmopolitica, l'aria filosofica, a scapito del colore locale e

nazionale. Aggiungendo l'esempio al precetto, il Cesarotti pigliò tutte le parole che gli venivano innanzi, senza domandar loro onde venivano; e, come era uomo d'ingegno e avea mente chiara e spirito vivace, formò di tutti gli elementi stranieri e indigeni della conversazione italiana una lingua animata, armonica, vicina al linguaggio parlato, intelligibile dall'un capo all'altro d'Italia. Gli scrittori, intenti piú alle cose che alle parole e stufi di quella forma, in gran parte latina, che si chiamava « letteraria », screditata per la sua vacuitá e insipidezza, si attennero senza piú all'italiano corrente e locale, cosí com'era, mescolato di dialetto e avvivato da vocaboli e frasi e costruzioni francesi: lingua corrispondente allo stato della coltura. Cosí si scriveva nelle parti settentrionali e meridionali d'Italia, a Venezia, a Padova, a Milano, a Torino, a Napoli: cosí scrivevano Baretti, Beccaria, Verri, Gioia, Galiani, Galanti, Filangieri, Delfico, Mario Pagano. Resistenza ci era, massime a Firenze, patria della Crusca, e a Roma, patria dell'Arcadia: schiamazzi di letterati e di accademici abbandonati dal pubblico. Lo stesso era per lo stile. Si cercavano le qualitá opposte a quelle che costituivano la forma letteraria. Si voleva rapiditá, naturalezza e brio. Tutto ciò che era finimento, ornamento, riempitura, eleganza, fu tagliato via come un ingombro. Non si mirò piú ad una perfezione ideale della forma, ma all'effetto, a produrre impressioni sul lettore, tenendo deste e in moto le sue facoltá intellettive. I secreti dello stile furono chiesti alla psicologia, a uno studio de' sentimenti e delle impressioni, base del *Trattato dello stile* del Beccaria. Al vuoto meccanismo, dottamente artificioso, solletico dell'orecchio, detto « stile classico », e ridotto oramai un frasario pesante e noioso, succedeva un modo di scrivere alla buona e al naturale, vispo, rotto, ineguale, pieno di movimenti, imitazione del linguaggio parlato. Tipo dell'uno era il trattato; tipo dell'altro era la gazzetta. Il principio, da cui derivava quella rivoluzione letteraria, era l'imitazione della natura, o, come si direbbe, il realismo nella sua veritá e nella sua semplicitá, reazione alla declamazione e alla rettorica, a quella maniera convenzionale, che si decorava col nome d'« ideale »

o di « forma perfetta ». La vecchia letteratura era assalita non solo nella sua lingua e nel suo stile, ma ancora nel suo contenuto. L'eroico, l'idillico, l'elegiaco, che ancora animava quelle liriche, quelle prediche, quelle orazioni, quelle tragedie, non attecchiva piú: se n'era sazi sino al disgusto. L'eroico era esagerazione, l'idillio era noia, l'elegia era insipidezza; pastori e pastorelle, eroi romani e greci, erano giudicati un mondo convenzionale, giá consumato come letteratura, buono al piú a esser messo in musica, come facea Metastasio. Si volea rinnovare l'aria, rinfrescare le impressioni: si cercava un nuovo contenuto, un'altra societá, un altro uomo, altri costumi. Vennero in moda i turchi, i cinesi, i persiani. Si divoravano le *Lettere persiane* di Montesquieu. L'*Ossian* era preferito all'*Iliade*. Comparve l'uomo naturale, l'uomo selvaggio, l'uomo di Hobbes e di Grozio, l'uomo che fa da sé, Robinson Crusoé. Il cavaliere errante divenne il borghese avventuriere, tipo Gil Blas. E ci fu anche la donna errante, la filosofessa, la « *lionne* » di oggi, che stimava pregiudizio ogni costume e decoro femminile. Ci fu l'uomo collocato in societá, in lotta con essa in nome delle leggi naturali, e spesso sua vittima; come donne maritate o monacate a forza o sedotte, figli naturali calpestati da' legittimi, poveri oppressi dai ricchi, scienza soverchiata da ciarlatani; le Clarisse, le Pamele, gli Emili, i Chatterton. Questo nuovo contenuto, conforme al pensiero filosofico che allora investiva la vecchia societá in tutte le sue direzioni, veniva fuori in romanzi, novelle, lettere, tragedie, commedie: una specie di repertorio francese, che faceva il giro d'Italia. Il concetto fondamentale era la legge di natura in contrasto con la legge scritta, la proclamazione sotto tutte le forme de' dritti dell'uomo dirimpetto la societá che li violava. I capiscuola erano Rousseau, Voltaire, Diderot. Seguiva la turba. Tra questi Mercier ebbe molto séguito in Italia, e vi furono rappresentati i suoi drammi: il *Disertore*, l'*Amor familiare*, il *Jeneval*, l'*Indigente*. Nel *Disertore* hai un giovine virtuoso e amabile, che per soccorrere il padre e per amore lascia il suo reggimento, ed è dannato a morte: è il grido della natura contro la legge scritta. Nell'*Amor familiare*

è descritta con vivi colori l'oppressione degli eretici ne' paesi cattolici. *Jeneval* è il contrario della *Clarissa*: è un don Giovanni femmina, una Rosalia, che seduce il giovine e inesperto Jeneval fino al delitto. Nell'*Indigente* è vivo il contrasto tra il ricco ozioso, libidinoso, corteggiato e potente, che fa mercato di tutto, anche del matrimonio; e il povero operoso, virtuoso, disprezzato e oppresso. A contenuto nuovo nomi nuovi. Commedia e tragedia parve l'uomo mutilato e ingrandito, veduto da un punto solo ed oltre il naturale. La critica da' bassi fondi della lingua e dello stile si alzava al concetto dell'arte, alla sua materia e alla sua forma, al suo scopo e a' suoi mezzi. Iniziatore di quest'alta critica, che fu detta «estetica», era Diderot. Da lui usciva l'affermazione dell'ideale nella piena realtá della natura, che è il concetto fondamentale della filosofia dell'arte. L'ideale scendeva dal suo piedistallo olimpico, e non era piú un di lá, si mescolava tra gli uomini, partecipava alle grandezze e alle miserie della vita; non era un iddio sotto nome di uomo, era l'uomo; non era tragedia e non commedia, era il dramma. La poesia era storia, come la storia era poesia. L'ideale era la stessa realtá, non mutilata, non ingrandita, non trasformata, non scelta; ma piena, concreta, naturale, in tutte le sue varietá: la realtá vivente. La tragedia ammetteva il riso, e la commedia ammetteva la lacrima: s'inventò la «commedia lacrimosa» e la «tragedia borghese». Il nuovo ideale non era l'iddio o l'eroe de' tempi feudali: era il semplice borghese in lotta con la vita e con la societá, e che sente della lotta tutt'i dolori e le passioni. Come il bambino entra nel mondo tra le lacrime, cosí l'ideale, uscendo dalla sua astrazione serena, entrava nella vita lacrimoso, era patetico e sentimentale. Le *Notti* di Young ispiravano ad Alessandro Verri le *Notti romane*. Rousseau col suo sentimentalismo rettorico faceva una impressione cosí profonda come col suo naturalismo filosofico. Questi concetti e questi lavori, frutto di una lunga elaborazione presso i francesi, giungevano a noi tutt'in una volta, come una inondazione, destando l'entusiasmo degli uni, le collere degli altri. Le quistioni di lingua e di stile si elevavano, divenivano quistioni

intorno allo stesso contenuto dell'arte: in breve tempo la critica meccanica diveniva psicologica, e la critica psicologica si alzava all'estetica. La vecchia letteratura, combattuta ne' suoi mezzi tecnici, era ancora contraddetta nella sua sostanza, nel suo contenuto. Ritrarre dal vero era la demolizione dell'eroico, com'era concepito e praticato fra noi: cosa divenivano gli eroi di Metastasio? Il patetico e il sentimentale era la condanna di quegl'ideali oziosi, sereni, noiosi, che costituivano l'idillio: cosa diveniva l'Arcadia? Il teatro, si diceva, non è un passatempo, è una scuola di nobili sentimenti e di forti passioni: cosa divenivano le commedie a soggetto? Tutto era riforma. L'abate Genovesi, Verri, Galiani davano addosso al vecchio sistema economico; la vecchia legislazione era combattuta da Beccaria; tutti gli ordini sociali erano in quistione; Filangieri, andando alla base, proponeva la riforma dell'istruzione e dell'educazione nazionale; principi e ministri, sospinti dalla opinione, iniziavano riforme in tutt'i rami dell'azienda pubblica. La vecchia letteratura non poteva durare cosí: ci voleva anche per lei la riforma. Giá non produceva piú, non destava piú l'attenzione: tutto era canto e musica, tutto era filosofia. Si concepisce in questo stato degli spiriti il maraviglioso successo de' romanzi e delle commedie dell'abate Chiari, che per sostentare la vita adulava il pubblico e gli offriva quell'imbadigione che piú desiderava. Sarebbe interessante un'analisi delle infinite opere, giá tutte dimenticate, del Chiari, perché mostrerebbe qual era il genio del tempo. Donne erranti, filosofesse, gigantesse, figli naturali, ratti di monache, scontri notturni, finestre scalate, avvenimenti mostruosi, caratteri impossibili, un eroico patetico e un patetico sdolcinato, una filosofia messa in rettorica, un impasto di vecchio e di nuovo, di ciò che il nuovo avea di piú stravagante e di ciò che il vecchio avea di piú volgare: questo era il cibo imbandito dal Chiari. Il Martelli aveva inventato il verso alla francese, come prima si era inventato il verso alla latina. Parve cosa stupenda al Chiari, e ne fece molto uso, e fino la *Genesi* voltò in versi martelliani. Questo impiastricciatore del Chiari è l'immagine di un tempo, che la vecchia letteratura se ne andava

e la nuova fermentava appena in quella prima confusione delle menti; sicché egli ha tutt'i difetti del vecchio e tutte le stranezze del nuovo. Ben presto si trovò fra' piedi Carlo Goldoni, costretto dalle stesse necessitá della vita a servire e compiacere al pubblico. Per qualche tempo si accapigliarono i partigiani del Chiari e del Goldoni. E tra' due contendenti sorse un terzo, che die' addosso all'uno e all'altro: dico Carlo Gozzi, fratello di Gaspare. Uscí a Parigi la *Tartana degl'influssi*, caricatura di due comici:

> Il primo si chiamava « Originale »,
> ed il secondo « Saccheggio » s'appella...
> I partigiani ogni giorno crescevano,
> chi vuole Originale e chi Saccheggio;
> tutto il paese a rumore mettevano...
> Il parlar mozzo e lo stare infradue
> niente vale per trarsi di tedio:...
> dir bisognava: — Saccheggio è migliore, —
> overo: — Originale è piú dottore. —

Gozzi avea maggior coltura del Chiari e del Goldoni, era d'ingegno svegliatissimo, avea fatto buoni studi come il fratello, apparteneva all'accademia de' Granelleschi, che si proponeva di ristaurare la buona lingua, della quale quei due si mostravano ignorantissimi. Tutto quel mondo nuovo letterario, predicato con tanta iattanza e venuto fuori con tanta stravaganza, non gli parea una riforma, gli parea una corruzione, e non solo letteraria, ma religiosa, politica e civile:

> Usciti son autorevol dotti,
> con un tremuoto di nuova scienza,
> c'han tutti gli scrittori mal condotti.
> Tratto il lor, di saper non c'è semenza,
> dicono che gli autor morti fûr cotti,
> e condannano i vivi all'astinenza...
> Leggonsi certe nuove « Marianne »,
> certi « baron », certe « marchese » impresse,
> certe fraschette buse come canne,
> e le battezzan poi « filosofesse »,

che il mal costume introducono a spanne:
credo il dimonio al torchio le mettesse.
Chi dice: — Egli è un comporre alla francese. —
Certo è peggior del mal di quel paese.

La sua *Marfisa* è una caricatura de' nuovi romanzi, alla maniera del Chiari. Carlo magno e i paladini diventano oziosi e vagabondi; Bradamante una spigolistra casalinga; Marfisa, l'eroina, guasta da' libri nuovi, vaporosa, sentimentale, isterica, bizzarra, e finisce tisica e pinzochera. La mira era alle donne del Chiari e de' romanzi in voga. Gli parea che quel predicar continuo « dritti naturali », « leggi naturali », « religione naturale », « uguaglianza », « fratellanza », dovesse render gli uomini cattivi sudditi, ammaestrandoli di troppe cose e avvezzandoli a guardare con invidia al di sopra della loro condizione. Questo pericolo era piú grave, quando massime tali fossero predicate in teatro, che non era una scola, ma un passatempo; e invocava contro i predicatori di cosí nuova morale la severitá dei governi. Il povero Chiari non ci capiva nulla. Goldoni, che era un puro artista come il Metastasio, buon uomo e pacifico e che di tutto quel movimento del secolo non vedeva che la parte letteraria, dovea trasecolare a sentirsi dipingere poco meno che un ribelle, un nemico della societá. Vi si mescolarono gl'interessi delle compagnie comiche, che si disputavano furiosamente gli scarsi guadagni. Gozzi difendeva la compagnia Sacchi, tornata di Vienna e trovato il suo posto preso dalle compagnie Chiari e Goldoni. Il Sacchi era l'ultimo di quei valenti improvvisatori comici, che giravano l'Europa e mantenevano la riputazione della commedia italiana a Vienna, a Parigi, a Londra. Musici, cantanti e improvvisatori erano la merce italiana che ancora avea corso di lá dalle Alpi. La commedia a soggetto, alzatasi sulle rovine delle commedie letterarie, accademiche e noiose, era padrona del campo a Roma, a Napoli, a Bologna, a Milano, a Venezia. Era, della vecchia letteratura, il solo genere vivo ancora, considerato gloria speciale d'Italia e solo che ricordasse ancora in Europa l'arte italiana. Gli attori venuti in qualche fama andavano a Parigi, dov'erano meglio retribuiti. Ma, come

a Parigi Molière fondava la commedia francese, combattendo le commedie a soggetto italiane, cosí a Venezia Goldoni, vagheggiando a sua volta una riforma della commedia, l'avea forte con le maschere e con le commedie a soggetto. Questo pareva al Gozzi quasi un delitto di lesa-nazione, un attentato ad una gloria italiana. La contesa oggi sembra ridicola, e pare che potevano vivere in buon'amicizia l'uno e l'altro genere. Ma ci era la passione e ci era l'interesse, e i sangui si scaldarono, e molte furono le dispute, insino a che Goldoni, cedendo il campo, andò a Parigi. La sua fama s'ingrandí, e impose silenzio al Baretti e rispetto al Gozzi, soprattutto quando Voltaire lo ebbe messo accanto a Molière. Da tutto quell'arruffio non usci alcun progresso notabile di critica, essendo i *Ragionamenti* del Gozzi pieni piú di bile che di giudizio, e vuote e confuse generalitá, come di uomo che non conosca con precisione il valore de' vocaboli e delle quistioni. Ma ne uscirono i primi tentativi della nuova letteratura, le commedie del Goldoni e le fiabe del Gozzi, la commedia borghese e la commedia popolana.

III

Carlo Goldoni era, come Metastasio, artista nato. Di tutti e due se ne volea fare degli avvocati. Anzi Goldoni fece l'avvocato con qualche successo. Ma alla prima occasione correva appresso agli attori, insino a che il natural genio vinse. Tentò parecchi generi prima di trovare se stesso. Zeno e Metastasio erano le due celebritá del tempo; il dramma in musica era alla moda. Scrisse l'*Amalasunta*, il *Gustavo*, l'*Oronte*, piú tardi il *Festino* e qualche altro melodramma buffo; scrisse anche tragedie, la *Rosmonda*, la *Griselda*, l'*Enrico*, e tragicommedie, come il *Rinaldo*. Poeta stipendiato di compagnie comiche, costretto in ciascuna stagione teatrale di dare parecchie opere nuove (e in una stagione ne die' sedici), saccheggiò, raffazzonò, tolse di qua e di lá ne' repertorii italiani e francesi e anche ne' romanzi. Non ci era ancora il poeta, ci era il mestierante: ci

era Chiari, non ci era ancora Goldoni. Trattava ogni maniera di argomento secondo il gusto pubblico: commedie sentimentali, commedie romanzesche, come la *Pamela, Zelinda e Lindoro*, la *Peruviana*, la *Bella selvaggia*, la *Bella georgiana*, la *Dalmatina*, la *Scozzese*, l'*Incognita*, l'*Ircana*, raffazzonamenti la piú parte e imitazioni francesi. Scrisse anche commedie a soggetto, come il *Figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*, le *Trentadue disgrazie di Arlecchino*. Si rivelò a se stesso e al pubblico nella *Vedova scaltra*. Cominciarono le critiche, e cominciò lui ad avere una coscienza d'artista. La vecchia letteratura ondeggiava tra il seicentismo e l'arcadico, il gonfio e il volgare. Goldoni nelle sue *Memorie* dice:

I miei compatriotti erano accostumati da lungo tempo alle farse triviali e agli spettacoli giganteschi. La mia versificazione non è mai stata di stil sublime; ma ecco appunto quel che bisognava per ridurre a poco a poco nella ragione un pubblico accostumato alle iperboli, alle antitesi ed al ridicolo gigantesco e romanzesco.

Per sua ventura gli capitò una buona compagnia:

— Ora — diceva io a me medesimo, — ora sto bene e posso lasciare il campo libero alla mia fantasia. Ho lavorato quanto basta sopra vecchi soggetti. Avendo presentemente attori che promettono molto, convien creare, conviene inventare. Ecco forse il momento di tentare quella riforma, che ho in vista da cosí lungo tempo. Convien trattare soggetti di carattere: essi sono la sorgente della buona commedia, ed è appunto con questi che il gran Molière diede principio alla sua carriera, e pervenne a quel grado di perfezione, che gli antichi ci avevano soltanto indicato e che i moderni non hanno ancor potuto eguagliare.

Goldoni conosceva pochissimo Plauto e Terenzio; faceva di cappello a Orazio e Aristotile; rispettava per tradizione le regole; ma dice: « Non ho mai sacrificata una commedia che poteva esser buona ad un pregiudizio che la poteva render cattiva ». Ciò che chiama « pregiudizio » è l'unitá di luogo. La sua scarsa coltura classica avea questo di buono: che tenea il suo spirito sgombro da ogni elemento che non fosse moderno e contemporaneo. Ciò ch'egli vagheggia non è la commedia dotta,

regolata, letteraria, alla latina o alla toscana, di cui ultimo esempio dava il Fagiuoli; ma la buona commedia, com'egli la concepiva: « La commedia essendo stata la mia tendenza, la buona commedia dee esser la mia meta ». E il suo concetto della buona commedia è questo: « Tutta l'applicazione, che ho messa nella costruzione delle mie commedie, è stata quella di non guastar la natura ». Carattere idillico, superiore a' pettegolezzi e alle invidiuzze provinciali del letterato italiano, pigliandosi la buona e la cattiva fortuna con eguaglianza d'animo, quest'uomo, che visse i suoi bravi ottantasei anni e morí a Parigi pochi anni dopo il Metastasio, morto a Vienna, dice di sé:

Il morale mio è analogo al fisico; non temo né il freddo né il caldo, e non mi lascio infiammar dalla collera né ubbriacar dalla gioia.

Con questo temperamento piú di spettatore che di attore, mentre gli altri operavano, Goldoni osservava e li coglieva sul fatto. La natura bene osservata gli pareva piú ricca che tutte le combinazioni della fantasia. L'arte per lui era natura, era ritrarre dal vero. E riuscí il Galileo della nuova letteratura. Il suo telescopio fu l'intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso. Come Galileo proscrisse dalla scienza le forze occulte, l'ipotetico, il congetturale, il soprannaturale; cosí egli volea proscrivere dall'arte il fantastico, il gigantesco, il declamatorio e il rettorico. Ciò che Molière avea fatto in Francia, lui voleva tentare in Italia, la terra classica dell'accademia e della rettorica. La riforma era piú importante che non apparisse; perché, riguardando specialmente la commedia, avea a base un principio universale dell'arte, cioè il naturale nell'arte, in opposizione alla maniera e al convenzionale. Goldoni avea da natura tutte le qualitá che si richiedevano al difficile assunto: finezza di osservazione e spirito inventivo, misura e giustezza nella concezione, calore e brio nella esecuzione. La *Mandragola*, capitatagli ch'era giovanissimo, gli avea fatta molta impressione. Il *Misantropo*, l'*Avaro*, il *Tartufo*, le *Preziose* e simili commedie di Molière compirono la sua educazione.

Il fondamento della commedia italiana era l'intreccio; la buona commedia, come la concepiva lui, dovea avere a fondamento il carattere. — Voi avete la commedia d'intreccio; io voglio darvi la commedia di carattere — diceva Goldoni. E commedia di carattere era tirare l'effetto non dalla moltiplicitá di avvenimenti straordinari, ma dallo svolgimento di un carattere nelle situazioni anche piú ordinarie della vita. Era tutt'un altro sistema, e non solo nella commedia, ma nello scopo e ne' mezzi dell'arte. Il protagonista nel primo sistema è il caso o l'accidente, le cui bizzarre combinazioni generano il maraviglioso. Gli uomini ci stanno come figure o comparse, appena schizzati, avvolti nel turbine degli avvenimenti. La vita è nella superficie: l'interno è occulto. In questa superficialitá ottusa si era consunta la vecchia letteratura, ed, esaurite tutte le forme del maraviglioso, non bastava piú a conseguire l'effetto con mezzi propri, senza il sussidio del canto, della musica, del ballo, della mimica, della declamazione. La parola non era piú il principale: era l'accessorio, il semplice tema, l'occasione. Anche la commedia si credea inetta a conseguire il suo effetto senza il sussidio delle maschere, senza quell'improvviso de' lazzi degli Arlecchini, de' Truffaldini, de' Brighella e de' Pantaloni. Ora l'idea fissa di Goldoni era che la commedia potea per se sola interessare il pubblico, e che non le era necessario a ciò lo spettacoloso, il gigantesco, il maraviglioso in maschera e senza maschera. La sua riforma era in fondo la restaurazione della parola, la restituzione della letteratura nel suo posto e nella sua importanza, la nuova letteratura. E vide chiaramente che a ristaurare la parola bisognava non lavorare intorno alla parola, ma intorno al suo contenuto, rifare il mondo organico o interiore dell'espressione. Questo vide nella commedia, e mirò a instaurarvi non gli elementi formali e meccanici, ma l'interno organismo, sopra questo concetto: che la vita non è il gioco del caso o di un potere occulto, ma è quale ce la facciamo noi, l'opera della nostra mente e della nostra volontá. Concetto del Machiavelli, dal quale usciva la *Mandragola*. Perciò il protagonista è l'uomo, con le sue virtú e le sue debolezze, che crea o regola gli

avvenimenti o cede in balía di quelli. Manca a Goldoni non la chiarezza, ma l'audacia della riforma, obbligato spesso a concessioni e a mezzi termini per contentare il pubblico, la compagnia e gli avversari. E, come era il suo carattere, vinse talora piú con la pazienza o la destrezza che con la risoluta tenacitá dei propositi. Di queste concessioni trovi i vestigi nelle sue migliori commedie, dove non rifiuta certi mezzi volgari e grossolani di ottenere gli applausi della platea. E mi spiego come insino all'ultimo continuò nel romanzesco, nel sentimentale e nell'arlecchinesco: le necessitá del mestiere contrastavano alle aspirazioni dell'artista. D'altra parte, intento all'interno organismo della commedia, neglesse troppo l'espressione e, per volerla naturale, la fece volgare, sí che le sue concezioni si staccano vigorose da una forma piú simile a pietra grezza che a marmo. Ciò che in lui rimane è quel mondo interno della commedia, tolto dal vero e perfettamente sviluppato nelle situazioni e nel dialogo. Il centro del suo mondo comico è il carattere. E questo non è concepito da lui come un aggregato di qualitá astratte, ma è còlto nella pienezza della vita reale, con tutti gli accessorii. Base è la societá veneziana nella sua mezzanitá, piú vicina al popolo che alle classi elevate: ciò che dá piú presa al comico per quei *moti improvvisi, ineducati, indisciplinati*, che son propri della classe popolana, alla quale si accostava molto la borghesia veneta, non giunta ancora a quel raffinamento e delicatezza di forme, che sono come l'aria della civiltá. I caratteri, come il maldicente, il bugiardo, l'avaro, l'adulatore, il cavalier servente, inviluppati in quest'atmosfera, escono fuori vivi, coloriti, originali, nuovi: vi contraggono la forma della loro esistenza. Ci è nel loro impasto del grossolano e dell'improvviso; anzi qui è la fonte del comico. Cadendo in nature di uomini non disciplinate dall'educazione, paion fuori in modo subitaneo e senza freno o ritegno o riguardo, in tutta la loro forza primigenia, e producono con quella loro improvvisa grossolanitá la piú schietta allegria, tipo il *Burbero benefico*. Non essendo *concezioni subbiettive e astratte*, ma studiate dal vero e còlte nel movimento della vita, il comico non si sviluppa per

via di motti, riflessioni e descrizioni (ciò che dicesi propriamente «spirito» e appartiene a una societá piú colta e raffinata), ma erompe nella brusca vivacitá delle situazioni e dei contrasti. Il Goldoni è felicissimo a trovare situazioni tali che il carattere vi possa sviluppare tutte le sue forze. La situazione è per lo piú unica, semplice, naturalissima, sobriamente variata, messa in rilievo da qualche contrasto, di rado complicata o inviluppata, graduata con un crescendo di movimenti drammatici, e ti porta rapidamente alla fine tra la piú viva allegria. Indi viene la superioritá del suo dialogo, che è azione parlata, di rado interrotta o raffreddata per soverchio uso di riflessioni e di sentenze. La situazione non è mai perduta di vista: non digressioni, non deviazioni, rari intermezzi o episodi, nessuna parte troppo accarezzata o rilevata; onde è che l'interesse è nell'insieme, e di rado se ne stacca un personaggio, una scena, un motto. Tutto è collegato saldamente con tutto: la situazione è il carattere stesso in posizione, nelle sue determinazioni; l'azione è la stessa situazione nel suo sviluppo; il dialogo è la stess'azione ne' suoi movimenti. Questo mondo poetico ha il difetto delle sue qualitá: nella sua grossolanitá è superficiale, e nella sua naturalezza è volgare. In quel suo correre diritto e rapido, il poeta non medita, non si raccoglie, non approfondisce; sta tutto al di fuori, gioioso e spensierato, indifferente al suo contenuto, e intento a caricarlo quasi per suo passatempo e con l'aria piú ingenua, senza ombra di malizia e di mordacitá: onde la forma del suo comico è caricatura allegra e smaliziata, che di rado giunge all'ironia. Nel suo studio del naturale e del vero, trascura troppo il rilievo, e, se ha il brio del linguaggio parlato, ne ha pure la negligenza: per fuggire la rettorica, casca nel volgare. Gli manca quella divina malinconia, che è l'idealitá del poeta comico e lo tiene al di sopra del suo mondo, come fosse la sua creatura, che accarezza con lo sguardo e non la lascia che non le abbia data l'ultima finitezza. Attribuiscono il difetto alla sua ignoranza della lingua ed alla soverchia fretta: il che, se vale a scusare le sue scorrezioni, non è bastante a spiegare il crudo e lo sciacquo del suo colorito.

La nuova letteratura fa la sua prima apparizione nella commedia del Goldoni, annunziandosi come una ristaurazione del vero e del naturale nell'arte. Se la vecchia letteratura cercava ottenere i suoi effetti scostandosi possibilmente dal reale e correndo appresso allo straordinario o al maraviglioso nel contenuto e nella forma, la nuova cerca nel reale la sua base e studia dal vero la natura e l'uomo. La maniera, il convenzionale, il rettorico, l'accademico, l'arcadico, il meccanismo mitologico, il meccanismo classico, l'imitazione, la reminiscenza, la citazione, tutto ciò che costituiva la forma letteraria è sbandito da questo mondo poetico, il cui centro è l'uomo, studiato come un fenomeno psicologico, ridotto alle sue proporzioni naturali e calato in tutte le particolaritá della vita reale. Vero è che la realtá è appena lambita e le sue profonditá rimangono occulte. Ma la via era quella, e in capo alla via trovi Goldoni.

A Carlo Gozzi parea che quel vero e quel naturale fosse la tomba della poesia; e, quando il successo del Goldoni gl'impose rispetto, parlando pure con riguardo dell'avversario, non poté risolversi ad accettare per buona la sua riforma. Il romanzesco, il gigantesco, l'arlecchinesco, o, in altri termini, il mirabile e il fantastico, gli parevano elementi essenziali della poesia: quel ritrarre dal reale gli pareva una volgaritá. D'altra parte, non vedea senza rincrescimento assalita da ogni parte la commedia a soggetto, che gli sembrava una gloria italiana. Dicevano che l'era oramai un vecchio repertorio, che l'era ridotta a mero meccanismo, che l'era una scuola d'immoralitá, di scurrilitá, roba da trivio, «goffe buffonate, fracidumi indecenti in un secolo illuminato». C'era esagerazione nelle accuse, ma un fondamento di veritá c'era. La commedia improvvisa, dell'arte o a soggetto, era isterilita, come tutt'i generi della vecchia letteratura, e tutti quei lazzi, che tanto divertivano, erano con poca varietá un vecchiume trasmesso da una generazione all'altra: si viveva sul passato, i nuovi attori riproducevano gli antichi; la parte improvvisata era cosí poco nuova e improvvisa come la parte scritta. Piaceva piú che la commedia letteraria, perché ci era sempre maggior comunione col pubblico; ma oramai quel

Dottor bolognese e Truffaldino stancavano, come un professore che ripeta ogni anno lo stesso corso. I letterati e i fautori delle commedie regolate ne pigliavano argomento per dichiarar guerra alle maschere, e volevano proscrivere addirittura quel genere di commedia, « indecente in un secolo illuminato ». Gozzi, che l'avea contro quei lumi e vedea di mal occhio tutte quelle novitá che ci venivano d'oltralpe, se ne fece paladino e scese in campo co' ragionamenti e coll'esempio, scrivendo sotto nome di « fiabe » commedie con le maschere, e perciò con una parte improvvisata, le quali ebbero successo grandissimo e oggi sono quasi dimenticate. Gozzi parea a quel tempo un retrivo, e Goldoni era il riformatore: pure avrei desiderato a Goldoni un po' di quella fibra rivoluzionaria ch'era in quel retrivo; ché cosí sarebbe proceduto piú ardito e conseguente nella sua riforma. Il « taciturno solitario » Gozzi, come lo chiamavano, era uomo d'ingegno; e perciò penetrato della vita contemporanea e trasformato senza saperlo da quelle stesse idee nuove, che gli movevano la bile. Volendo ristaurare il vecchio, si chiarí novatore e riformatore, e, correndo dietro alla commedia a soggetto, s'incontrò nella commedia popolana e ne fissò la base. Grande confusione era nella testa, come si vede da' suoi ragionamenti: indi la sua debolezza. Goldoni sa quello che vuole, ha la chiarezza dello scopo e dei mezzi, e va diritto e sicuro; perciò la sua influenza rimase grandissima. Ma Gozzi non ha chiaro lo scopo, e vuole una cosa e fa un'altra, e procede a balzi, tirato da varie correnti. Vuole favorire le maschere; vuole parodiare gli avversari; vuole rifare Pulci e Ariosto, ristaurando il fantastico; vuole toscaneggiare, e vuole insieme essere popolare e corrente; vuol ricostruire il vecchio e comparir nuovo. Fini transitorii, i quali poterono interessare i contemporanei, dargli vinta la causa nella polemica e nel teatro, e che oggi sono la parte morta del suo lavoro. Queste intenzioni penetrano in tutta la composizione, come elementi perturbatori e rimasti inconciliati. Ciò che resta di lui è il concetto della commedia popolana, in opposizione alla commedia borghese. Le maschere, cioè certi caratteri o caricature tipiche del popolo, come

Tartaglia, Pantalone, Truffaldino, Brighella, Smeraldina, rimangono nella sua composizione come elementi di obbligo e convenzionali, accessorii spesso grotteschi e insipidi per rispetto al contenuto, innestati e soprapposti. Il contenuto è il mondo poetico com'è concepito dal popolo, avido del maraviglioso e del misterioso, impressionabile, facile al riso e al pianto. La sua base è il soprannaturale nelle sue forme: miracolo, stregoneria, magia. Questo mondo dell'immaginazione, tanto piú vivo quanto meno l'intelletto è sviluppato, è la base naturale della poesia popolana sotto le sue diverse forme: conti, novelle, romanzi, storie, commedie, farse. La vecchia letteratura se n'era impadronita, ma per demolirlo, per gittarvi entro il sorriso incredulo della colta borghesia. Rifare questo mondo nella sua ingenuitá, drammatizzare la fiaba o la fola, cercare ivi il sangue giovine e nuovo della commedia a soggetto: questo osò Gozzi in presenza di una borghesia scettica e nel secolo de' lumi, nel secolo degli « spiriti forti » e de' « belli spiriti ». E riuscí a interessarvi il pubblico, perché quel mondo ha un valore assoluto e risponde a certe corde che, maneggiate da abile mano d'artista, suonano sempre nell'animo: ciascuno ha entro di sé piú o meno del fanciullo o del popolo. E poiché il pubblico s'interessava ancora alla commedia del Goldoni, se ne doveva conchiudere, se le conclusioni ragionevoli fossero possibili in mezzo alla disputa, che tutti e due i generi erano conformi al vero, l'uno rappresentando la societá borghese nella sua mezza coltura, e l'altro il popolo nelle sue credulitá e ne' suoi stupori. E tutti e due erano una riforma della commedia ne' due suoi aspetti, la commedia dotta e la commedia improvvisa: era l'apparizione della nuova letteratura. Ma questo, che fece Gozzi, non era precisamente quello che credeva di fare. Ci si messe per picca e per occasione, disprezzava il pubblico che l'applaudiva, non prendeva sul serio la sua opera, e, perché Goldoni imitava dal vero, s'innamorò lui del romanzesco e del fantastico. Ora l'arte non è un capriccio individuale, e, perché Shakespeare ti piace, non ne viene che tu possa rifare Shakespeare, quando anche avessi forza da ciò. L'arte, come religione e filosofia, come

istituzioni politiche ed amministrative, è un fatto sociale, un risultato della coltura e della vita nazionale. Gozzi volea rifare un mondo dell'immaginazione, quando egli medesimo segnava la dissoluzione di quel mondo nella *Marfisa,* quando la parte colta e intelligente della nazione era mossa da impulsi affatto contrari, e quando il popolo, ebete nella sua miseria, stava come una massa inerte e non dava segno di vita letteraria. Se Gozzi fosse sceso in mezzo al popolo e vi avesse attinte le sue ispirazioni, potea forse fare opera viva. Ma Gozzi era aristocratico, odiava tutte quelle novitá che sentivano troppo di democrazia, e viveva co' suoi Granelleschi in un ambiente puramente letterario. Rimase perciò un letterato: non divenne un poeta. Oltre a ciò, un fatto letterario in quel tempo non potea sorgere di mezzo al popolo, divenuto acqua stagnante: un movimento c'era, e veniva dalla borghesia, e con quelle tendenze si sviluppava la vita nazionale in tutt'i suoi indirizzi. Creare un mondo d'immaginazione, quando la guerra era appunto contro l'immaginazione in nome della scienza e della filosofia, era un andare a ritroso. Gozzi nacque troppo presto. Venne il tempo che la borghesia, spaventata da quelle esagerazioni che stomacavano Gozzi, si riafferrò a quel mondo soprannaturale, come a tavola di salute. Quello era il tempo di Gozzi; e Gozzi ci fu, e si chiamò Manzoni. Al suo tempo Gozzi fu un elemento contraddittorio e perciò inconcludente; e la sua idea, altamente estetica in astratto, riuscí un fatto letterario e artificiale. Volea ristorare l'antico, odiava le novitá, e senza saperlo le portava nel suo seno; ond'è che tratta quel suo mondo dell'immaginazione a quello stesso modo che il forense Goldoni rappresenta la sua societá borghese. Gli manca il chiaroscuro, gli manca l'impressione e il sentimento del soprannaturale; anzi il suo studio è di rappresentarlo con tutte le apparenze della naturalezza, come fosse un fatto vulgare e ordinario, a quel modo che andava predicando Goldoni. Perciò il suo stile non ha rilievo, il suo colorito non ha trasparenza, le sue tinte non sono fuse, e, volendo esser naturale, spesso ti casca nell'insipido e nel volgare. La naturalezza di questo mondo

è nella ingenuitá delle sue impressioni, curiositá, maraviglia, sospensione, terrore, collera, pianti, riso, com'è ne' racconti delle societá primitive. Questa ingenuitá è perduta: la naturalezza di Gozzi è negligenza e volgaritá. Quelle apparizioni non hanno per lui serietá, sono giochi e passatempi: perciò scherzi abborracciati e senza alcun valore proprio, che, aiutati dalla mimica, da' lazzi, dallo scenario, potevano produrre effetto nella rappresentazione, e alla lettura piacciono, senza che ti lascino nell'animo alcun vestigio. Il Baretti predicava in lui un nuovo Shakespeare; e, quando gli fallí alla prova, se la prese con lui furiosamente, come l'avesse tradito, e dovea prendersela con se medesimo, che andava sognando uno Shakespeare nel secolo decimottavo. Che avvenne? La commedia popolana ritornò nel suo pantano, con le sue maschere, le sue indecenze e le sue volgaritá; e di Gozzi rimase una bella idea, presto dimenticata. La societá prendeva altra via e seguiva Goldoni.

IV

Il movimento a Venezia rimase puramente letterario. C'era un centro toscaneggiante nell'accademia de' Granelleschi, divenuta presto ridicola, della quale erano anima i fratelli Gozzi; e c'era dall'altra parte Goldoni con intenzioni piú alte, che attingevano l'organismo dell'arte. Il solo Carlo Gozzi presentí il significato politico del movimento e sonò la campana a stormo; ma nessuno rispose, perché il nemico non si trovò. Goldoni anche a Parigi non ci capiva nulla in quel vertiginoso rimescolio d'idee, e Rousseau non era per lui che un fenomeno curioso, un magnifico carattere da commedia, qualche cosa come il « burbero benefico ». Questa sua concentrazione in un punto solo e la sua perfetta innocenza in tutto l'altro fu la sua forza e la sua debolezza. La sua idea fissa, ch'era rappresentare dal vivo e dal vero e non guastar la natura, era il principio rinnovatore della letteratura, negazione dell'Arcadia, ricostituzione del contenuto e della forma, incarnato in alcune

commedie di esecuzione piú o meno perfetta, ma tutte indimenticabili per la chiarezza e la veritá della concezione, delle situazioni e de' caratteri: qui fu la sua forza. E la sua debolezza fu il carattere meramente letterario della sua riforma, che lo tiene nella superficie e gli fa produrre un mondo locale e particolare, a cui la sua indifferenza religiosa, filosofica, politica, morale, sociale, la sua poca coltura, la scarsezza de' suoi motivi interni toglie rilievo e vigore, toglie quella idealitá che viene da un significato generale e permanente. Cosa manca a Goldoni? Non lo spirito, non la forza comica, non l'abilitá tecnica: era nato artista. Mancò a lui quello che a Metastasio: gli mancò un mondo interiore della coscienza, operoso, espansivo, appassionato, animato dalla fede e dal sentimento. Mancò a lui quello che mancava da piú secoli a tutti gl' italiani e che rendeva insanabile la loro decadenza: la sinceritá e la forza delle convinzioni. Ciò che attestava una possibile rigenerazione era la riapparizione di quel mondo interiore negli spiriti piú eletti, che rimetteva in moto il cervello e svegliava il sentimento. Il maggiore impulso veniva dal di fuori. Ma l'entusiasmo pubblico mostrava che ci era la materia atta a riceverlo e che l' Italia dopo lungo riposo si rimetteva in via. Nel mezzodí l'attivitá speculativa, da Telesio a Cuoco, non mancò mai, e vi si era formata una scuola liberale, che avea per materia la quistione giurisdizionale, e si andava allargando a tutte le utili riforme nell'assetto dello Stato. Quando le nuove idee vi si affacciarono, trovarono gli spiriti educati e pronti a riceverle; e se ne fecero interpreti eloquenti ed efficaci Filangieri, Pagano e Galiani. Vi si andava cosí elaborando un nuovo contenuto in una forma piena di spirito e di movimento, spesso ingegnosa e appassionata: filosofia volgarizzata, col linguaggio vivo e spiritoso della gazzetta. Farse, tragedie, commedie, orazioni, dissertazioni, prediche, trattati, sonetti, canzoni, tutt' i generi della vecchia letteratura continuavano la loro vita solita e meccanica, senza alcun segno di movimento nel loro interno organismo: imitazioni, raffazzonamenti, contraffazioni, un mondo di convenzione accolto con applausi di convenzione. Giá Salvator Rosa avea a suon di

tromba mosso guerra alla declamazione e alla rettorica, senz'accorgersi che faceva della rettorica anche lui. Un po' di rettorica c'era pure in alcuno di quegli scrittori, massime in Filangieri; ma vivificata dalla novitá e importanza delle cose, e da quello spirito moderno e contemporaneo che desta sempre la piú viva partecipazione. Il sentimento puramente letterario, errante in quelle province tra il voluttuoso, l'ingegnoso e il sentimentale, ciò che vi rendea cosí popolari il Tasso e il Marino, stagnato il movimento letterario, s'era trasformato nel sentimento musicale, e vi educava Metastasio, e vi apparecchiava quella scuola immortale di maestri di musica, che furono i veri padri di un'arte serbata a cosí grandi destini. La musica sorgeva animata da quegli stessi impulsi che non trovavano piú soddisfazione nella imputridita forma letteraria; sorgeva tutta melodia, piena di voluttá, di spirito e di sentimento. Mentre l'attivitá speculativa e il sentimento musicale si andavano sviluppando nel mezzogiorno d'Italia, e Goldoni tentava a Venezia la sua riforma della commedia, Milano diveniva il centro intellettuale e politico della vita nuova, principali motori Pietro Verri e Cesare Beccaria. A Venezia c'era l'accademia de' Granelleschi, a Milano c'era l'accademia de' Trasformati. Lí si concepiva la riforma come una restaurazione degli studi classici, e si combatteva il Goldoni, ch'era il vero riformatore. Qui dominava sotto tutti gli aspetti lo spirito nuovo, l'*Enciclopedia* vi era penetrata con tutto il corteggio degli scrittori francesi, vi si elaboravano non frasi, ma idee, e per maggior libertá si usava non di rado il dialetto e non la lingua. Ci erano i due Verri, il Beccaria, il Baretti, il Balestrieri, il Passeroni: ci era il fiore dell'intelligenza milanese. Si chiamavano i Trasformati, e si può dire che filosofia, legislazione, economia, politica, morale, tutto lo scibile era giá trasformato nelle loro menti, con piú o meno di chiarezza e di coscienza. La letteratura non potea sfuggire a questa trasformazione, e alla solennitá classica succedeva una forma svelta e naturale, e ne' piú briosa e sentimentale alla francese. Si rideva a spese di Alessandro Bandiera, che voleva insegnar lingua e stile al padre Segneri, da lui tenuto non abbastanza boccaccevole,

e di padre Branda, che levava a cielo l'idioma toscano e scriveva vitupèri del dialetto. Il Passeroni metteva in canzone quella vecchia societá nella *Vita di Cicerone* e nelle *Favole esopiane*, e alla vuota turgidezza del Frugoni, ai lambicchi dell'Algarotti, ai lezi del Bettinelli, che erano i tre poeti alla moda, opponeva quel suo scrivere andante, alla buona, tutto buon senso e naturalezza. Bravissimo uomo, senza fiele, senza iniziativa, rideva saporitamente della societá, in mezzo alla quale viveva povero e contento. Metastasio, Goldoni e Passeroni erano della stessa pasta: idillici e puri letterati. Sono i tre poeti della transizione. Vedi in loro giá i segni di una nuova letteratura, una forma popolare, disinvolta, rapida, liquida, chiara, disposta piú alla negligenza che all'artificio. Ma è sempre un giuoco di forma, alla quale manca altezza e serietá di motivi: ci è il letterato, manca l'uomo. Senti in questi riformatori il vecchio uomo italiano, di cui era espressione letteraria l'arcade e l'accademico. Combattevano l'Arcadia, ed erano piú o meno arcadi.

In questi tempi di nuove idee e di vecchi uomini nacque Giuseppe Parini, il ventitré maggio del 1729. Venuto dal contado in Milano, cominciò i soliti studi classici sotto i barnabiti: il padre Branda fu suo maestro di rettorica. Il babbo volle farne un prete, per nobilitare il casato; ma sul piú bello fu costretto per le strettezze domestiche a troncare i suoi studi e a ingegnarsi per trarre innanzi la vita. Fece il copista e il pedagogo, e ne' dispregi e nella miseria si temprò il suo carattere. Come Metastasio e come tutt'i poeti di quel tempo, cominciò arcade, e le sue prime rime le leggi in una raccolta di poesie a cura di quegli accademici. Rivelò la sua personalitá combattendo il padre Bandiera e il padre Branda, di cui era stato un cattivo scolare. Pare che nella scuola facesse poco profitto, impaziente soprattutto di quei giuochi di memoria, che erano allora la sostanza degli studi. Padrone di sé, ne' ritagli di tempo obbliava la sua miseria, conversando con Virgilio, Orazio, Dante, Ariosto e Berni. E che cosa dovea parergli il padre Branda col suo toscano, o il padre Bandiera co' suoi periodi? Ma, se aveva a dispetto quella pedanteria, non gli rincresceva meno

quel francesizzare de' piú, divenuta moda nelle alte e basse classi. Usando per il suo mestiere in case signorili, poté studiare dappresso questa strana mescolanza di vecchio e di nuovo, che costituiva allora la societá italiana. Giá questo pigliar subito posizione, questo soprastare alla lotta e schivarne tutte le esagerazioni mostra una spiccata personalitá. Hai innanzi un carattere.

Parini era uomo piú di meditazione che di azione. Non aveva il gusto de' piaceri, aveva pochi bisogni e nessuna cupidigia di onori e di ricchezze. La societá non avea presa su di lui: rimase indipendente e solitario, inaccessibile alle tentazioni e a' compromessi, e, come Dante, fece parte da sé. Quel mondo nuovo, che fermentava negli spiriti, fondato sulla natura e sulla ragione e in opposizione al fattizio e al convenzionale del secolo, giuntogli attraverso Plutarco e Dante piú che per influssi francesi, rimase in lui inalterato, puro di quelle macchie e ombre che vi soprappongono le vanitá e le passioni e gl'interessi mondani, perciò puro di esagerazioni e ostentazioni. Era in lui una interna misura, quell'equilibrio delle facoltá che è la sanitá dell'anima, quella compiuta possessione di se stesso che è l'ideale del savio, quella mente rettrice che sta sopra alle passioni e alle immaginazioni e le tiene nel giusto limite. La sua forza è piú morale che intellettuale, perché la sua intelligenza si alza poco piú su del luogo comune, ed è notabile piú per giustezza e misura che per novitá e profonditá di concetti. Lo alza su' contemporanei la sinceritá e vivacitá del suo senso morale, che gli dá un carattere quasi religioso, ed è la sua fede e la sua ispirazione. Rinasce in lui quella concordia dell'intendere e dell'atto mediante l'amore, che Dante chiamava «sapienza»: rinasce l'uomo.

E l'uomo educa l'artista. Perché Parini concepisce l'arte allo stesso modo. Non è il puro letterato, chiuso nella forma, indifferente al contenuto; anzi la sostanza dell'arte è il contenuto, e l'artista è per lui l'uomo nella sua integritá, che esprime tutto se stesso: il patriota, il credente, il filosofo, l'amante, l'amico. La poesia ripiglia il suo antico significato, ed è voce

del mondo interiore; ché non è poesia dove non è coscienza, la fede in un mondo religioso, politico, morale, sociale. Perciò base del poeta è l'uomo.

La poesia riacquista la serietá di un contenuto vivente nella coscienza. E la forma si rimpolpa, si realizza, diviene essa medesima l'idea, armonia tra l'idea e l'espressione.

La base del contenuto è morale e politica: è la libertá, l'uguaglianza, la patria, la dignitá, cioè la corrispondenza tra il pensiero e l'azione. È il vecchio programma di Machiavelli, divenuto europeo e tornato in Italia. La base della forma è la veritá dell'espressione, la sua comunione diretta col contenuto, risecata ogni mediazione. È la forma di Dante e di Machiavelli, riverginata con esso il contenuto.

Il contenuto è lirico e satirico. È l'uomo nuovo in vecchia societá.

L'uomo nuovo non è un concetto o un tipo d'immaginazione: ha tutte le condizioni della realtá, è esso medesimo il poeta. Protagonista di questo mondo lirico è Giuseppe Parini, che canta se stesso, esprime le sue impressioni, si effonde, cosí com'è, nella ingenuitá della sua natura. Spariscono i temi astratti e fattizi di religione, di amore, di moralitá. Tutto è contemporaneo e vivo e concreto, prodotto in mezzo al movimento de' fatti e delle impressioni. Il poeta, ritirato nella pace della natura e nella calma della mente, sta al di sopra del suo mondo, e sente le sue agitazioni, i suoi piaceri e le sue punture, ma non sí che giungano a turbare l'eguaglianza e la serenitá del suo animo. Ci è in questo uomo nuovo una vena d'idillio e di filosofia, come di uomo solitario, piú spettatore che attore, avvezzo a vivere tranquillo con sé, a conservare l'occhio puro e spassionato nel giudizio delle cose. Ci è nel poeta un po' del pedagogo, ammaestrando, librando con giusta misura i fatti umani. Ma il pedagogo è trasfigurato nel poeta, e vi perde ogni lato pedantesco e pretensioso. Il suo amore per la vita campestre non è misantropia, anzi è accompagnato con la piú tenera sollecitudine per l'umanitá. La sua rigiditá pel decoro e l'onestá femminile è raddolcita da un vivo sentimento

della bellezza. La sua dignitá è scevra di orgoglio, la sua severitá è amabile, la sua virtú è pudica, piena di grazia e di modestia. Ne' suoi concetti e ne' suoi sentimenti ci è sempre il limite, un'armonica temperanza, dov'è la sua perfezione intellettuale e morale di uomo e di poeta. Quando leggi la *Vita rustica*, la *Salubritá dell'aria*, il *Pericolo*, la *Musa*, la *Caduta* e la sua *Nice* e la sua *Silvia*, provi una soddisfazione piú che estetica, senti in te appagate tutte le tue facoltá.

La vecchia societá è còlta non nelle sue generalitá rettoriche, come nel Rosa, nel Menzini e in altri satirici, ma nella forma sostanziale della sua vecchiezza, che è la pompa delle forme nella insipidezza del contenuto. Quelle forme cosí magnifiche, alle quali si dá una importanza cosí capitale, sono un'ironia, messe allato al contenuto. La *Batracomiomachia* è l'ironia dell'*Iliade*, la *Moscheide* è l'ironia dell'*Orlando*: sono forme epiche applicate a un mondo plebeo. L'ironia è la forma delle vecchie societá, non ancora conscie della loro dissoluzione. È il vecchio che vuol farla da giovine, con tanta piú ostentazione nelle apparenze quanto piú meschina è la sostanza. Questo è il concetto fondamentale del *Giorno*, fondato su di un'ironia che è nelle cose stesse, perciò profonda e trista. Parini non vi aggiunge di suo che il rilievo, una solennitá di esposizione che fa piú vivo il contrasto. E perché sente in quelle mentite forme negato se stesso, la sua semplicitá, la sua serietá, il suo senso morale, non ha forza di riderne e non gli esce dalla penna uno scherzo o un capriccio. Ride di mala grazia, e sotto ci senti il disgusto e il disprezzo. L'Italia avea riso abbastanza, e rideva ancora ne' versi di Passeroni e di Goldoni. Qui il riso è alla superficie, sotto alla quale giace repressa e contenuta l'indignazione dell'uomo offeso. La sua interna misura e pacatezza, la sua mente rettrice gli dá la forza della repressione, sí che il sentimento di rado erompe sulla superficie e l'ironia di rado piglia la forma del sarcasmo. L'ironia de' nostri padri del Risorgimento era allegra e scettica, come nel Boccaccio e nell'Ariosto, perché era rivendicazione intellettuale dirimpetto alle assurditá teologiche e feudali, rivendicazione accompagnata con

la dissoluzione morale: era l'ironia della scienza a spese dell'ignoranza, e l'ignoranza fa ridere. Ma qui l'ironia è il risveglio della coscienza dirimpetto a una societá destituita di ogni vita interiore: lí era l'ironia del buon senso, qui è l'ironia del senso morale. Senti che rinasce l'uomo, e con esso la vita interiore.

La parola di quella vecchia societá era a sua immagine, cascante, leziosa, vuota sonoritá, travolta e seppellita sotto la musica. Qui risuscita la parola. E vien fuori faticosa, martellata, ardua, pregna di sensi e di sottintesi. La parola scopre l'ironia, perché è in antitesi con quella societá molle ed evirata che il poeta finge di celebrare.

Togliete ora l'ironia, fate salire sulla superficie in modo scoperto e provocante l'ira, il disgusto, il disprezzo, tutti quei sentimenti che Parini con tanto sforzo dissimula sotto il suo riso; e avete Vittorio Alfieri. È l'uomo nuovo che si pone in atto di sfida in mezzo a' contemporanei: statua gigantesca e solitaria, col dito minaccioso.

Alfieri si rivelò tardi a se stesso, e per proprio impulso, e in opposizione alla societá. Fino a ventisei anni avea menata la vita solita di un signorotto italiano, tra dissipazioni, viaggi, amori, cavalli, che non gli empivano però la vita. De' primi studi non gli era rimasto che l'odio allo studio. Ricco, nobile, non ambiva né onori né ricchezze né uffici: viveva senz'altro scopo che di vivere. Vita vuota de' ricchi signori, che se ne contentano, e a cui guardano con invidia i men favoriti dalla fortuna. Ma non se ne contentava Alfieri, e spesso era tristo, e fra tanto inutile affaccendarsi sentiva la noia. Era malattia italiana, propria di tutt'i popoli in decadenza, l'ozio interno, la vacuitá di ogni mondo interiore. Alfieri aveva il sentimento di quel vuoto, e quella sua vita puramente esteriore era per lui noia, mal dissimulata sotto il mondano rumore. Coloro, che questa vita esteriore debbono conquistarsela col sudore della fronte, possono nel loro travaglio trovare un certo lenitivo di quella noia. Ma natura e fortuna aveano data ad Alfieri tutta fatta quella vita: i suoi padri aveano lavorato per lui. Nato non

a lavorare, ma a godere, le sue forze interne poderosissime, soprattutto quella tenace energia di carattere, atta a vincere ogni resistenza, rimanevano inoperose, perché tutto piegava innanzi a lui, tutto gli era facile. Corse parecchie volte tutta Europa, e non vi trovò altro piacere che il correre, simulacro dell'interna irrequietezza non soddisfatta. Questo è ciò che dicesi « dissipazione »: una vita senza scopo e a caso, dove fra tanto moto rimangono immobili le due forze proprie dell'uomo, il pensiero e l'affetto. Se Alfieri fosse stato un cavallo, quel suo correre l'avrebbe contentato, come contenta moltissimi, che pur si chiamano « uomini ». Ma si sentiva uomo, e stava tristo e annoiato, e non sapeva perché. Il perché era questo: che, nato gagliardissimo di pensiero e di affetto, non aveva trovato ancora un centro intorno a cui raccogliere ed esercitare quelle sue facoltá. Una passione si piglia facilmente in quell'ozio, e Alfieri ebbe i suoi amori e i suoi disinganni, e gli parve allora di vivere. Ne' momenti piú feroci della noia si gettò a' libri. Di latino non intendeva piú nulla, e pochissimo d'italiano: parlava francese da dieci anni. Leggendo per passatempo, tutto natura e niente educazione, lo stile classico lo annoiava: Racine lo faceva dormire, e gittò per la finestra un *Galateo* del Casa, intoppato in quel primo « conciossiaché ». Si die' a' romanzi, come i giovanetti alle *Mille e una notte*. Tutto il suo piacere era di seguire il racconto e vederne la fine, e gli dispiacque l'Ariosto per le sue interruzioni, e lesse Metastasio saltando le ariette, e non poté leggere l'*Henriade* e l'*Emilio* per quel rettoricume che gli toglieva la vista del racconto. Aspettando i cavalli in Savona, gli capitò un Plutarco. Qui sentí qualche cosa di piú che il racconto, gli batté il cuore: quelle immagini colossali non lo sbigottivano, anzi suscitarono la sua emulazione: — Non potrei essere anch'io come loro? — E il potere c'era, perché le sue forze non erano da meno. Una notte, assistendo l'amata nella sua infermitá, sceneggiò una tragedia, la quale, rappresentata poi a Torino, ebbe grandi applausi. — Perché non potrei io essere scrittore tragico? — Venutogli questo pensiero, ci si fermò. Secondo le opinioni di quel tempo, l'Italia era innanzi a tutte le nazioni

in ogni genere di scrivere, ma le mancava la tragedia. Quest'era l'idea fissa di Gravina e l'ambizione di Metastasio; a questo lavorarono il Trissino, il Tasso, il Maffei. Ma la tragedia non c'era ancora, per sentenza di tutti. E dare all'Italia la tragedia gli pareva il piú alto scopo a cui un italiano potesse tendere. Da' suoi viaggi avea portata ingrandita l'immagine dell'Italia, non trovato nulla comparabile a Roma, a Firenze, a Venezia, a Genova. Aggiungi la maestá dell'antica Roma, le memorie di una grandezza non superata mai. E, quantunque l'Italia a quei dí fosse tanto degenere, avea fermissima fede in una Italia futura, che vagheggiava nel pensiero simile all'antica. Di questa nuova Italia fondamento era il rifarvi la pianta « uomo »; e gli parea che la tragedia, rappresentazione dell'eroico, fosse acconcia a ritrarvi questo nuovo uomo, che gli ferveva nella mente, ed era lui stesso. Questi concetti erano del secolo, penetrati qua e lá nelle menti e da lui bevuti insieme con gli altri. Ma divennero in lui passione, scopo unico e ultimo della vita, e vi pose tutte le sue forze. Volle essere redentore d'Italia, il grande precursore di una nuova èra, e, non potendo con l'opera, co' versi. Cosí trovò alla vita un degno scopo, che gli prometteva gloria, lo ingrandiva nella stima degli uomini e di se stesso. Lo scopo era difficilissimo, perché tutto gli mancava ad ottenerlo. E la difficoltá gli fu sprone e glielo rese piú caro. Vi spiegò quella sua energia indomabile, esercitata fino allora ne' cavalli e ne' viaggi. Per « disfrancesizzarsi » e « intoscanirsi » visse il piú in Toscana, ristudiò il latino, si pose in capo i trecentisti, contento di « spensare per pensare », fece suoi compagni indivisibili Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso. Copiò, postillò, tradusse, « s'inabissò nel vortice grammaticale », e, non guasto dalla scuola e tutto lui, si fece uno stile suo. Scrisse come viaggiava, correndo e in linea retta: stava al principio, e l'animo era giá alla fine, divorando tutto lo spazio di mezzo. La parola gli sembra non via, ma impedimento alla corsa; e sopprime, scorcia, traspone, abbrevia: una parola di piú gli è una scottatura. Fugge le frasi, le circonlocuzioni, le descrizioni, gli ornamenti, i trilli e le cantilene: fa antitesi a Metastasio.

Tratta la parola come non fosse suono, e si diletta di lacerare i ben costrutti orecchi italiani; e a quelli che strillano dá la baia:

Mi trovan duro?
Anch'io lo so:
pensar li fo.
Taccia ho d'oscuro?
Mi schiarirá
poi libertá.

All'Italia del Frugoni e del Metastasio dice ironicamente:

Io canterò d'amor soavemente:
molle udirete il flauticello mio
l'aure agitare armoniosamente
per lusingare il vostro eterno oblio.

Ciò che parevano i suoi versi e ciò che ne pare a lui, si vede da questo epigramma contro i pedanti:

Vi paion strani?
Saran toscani.
Son duri duri,
disaccentati...
Non son cantati.
Stentati, oscuri,
irti, intralciati...
Saran pensati.

Pure Alfieri, discepolo di sé, non era ben sicuro del fatto suo, e consultò Cesarotti, Parini, tutti quelli che andavano per la maggiore. Voleva un modello di verso tragico, e un barlume ne vedeva nell'*Ossian*. Ma voleva l'impossibile, e in ultimo prese il miglior partito, fece da sé. « Osa, contendi », gli diceva in un bel sonetto Parini. E lui a sudare intorno a' suoi versi, tormentandoli in mille guise; ma

Gira, volta, ei son francesi.

Gira, volta, ei son versi di Alfieri, energicamente individuali, « carme piú aguzzo assai che tondo ». Questo ei chiamava « stile tragico ». La forma letteraria era vuota e sonora cantilena. Lui,

vi oppone questo stile, « pensato e non cantato », energico sino alla durezza e pieno di senso. E non gli venne giá da un preconcetto filosofico intorno all'arte: gli venne dalla sua natura; perciò in quelle sue asprezze è vivo e originale.

I critici biasimavano lo stile e lodavano tutto il resto, quasi lo stile fosse un fenomeno arbitrario e isolato. Non vedevano l'intima connessione che è tra quello stile e tutto il congegno della composizione. Perché Alfieri, come sopprime periodi, ornamenti e frasi, con lo stesso impeto sopprime confidenti, personaggi, episodi. Nasce una forma nervosa, tesa, spesso convulsa, che risponde al suo modo di concepire e di sentire: perciò non pedantesca, anzi viva, interessante, sincera e calda espressione dell'anima. Se vogliamo conoscere il segreto di questa forma, vediamo non com'è fatta, ma come è nata.

Alfieri cercò la tragedia non nel mondo vivo, ma nelle tragedie apparse. Trovò definizioni e regole, e le accettò per buone senza esame. Questo fu non il suo problema, ma il dato o l'antecedente. Poste quelle definizioni e quelle regole, il suo problema fu di recare a perfezione la tragedia. Conosceva poco la tragedia greca, avea letto Seneca, gli erano familiari le tragedie italiane e francesi. Ma di queste appunto facea poca stima, come prolisse e rettoriche, e confidava di far meglio. Posto che la tragedia sia rappresentazione dell'eroico, la concepì come un conflitto di forze individuali, dove l'eroe soggiace alla forza maggiore. In Metastasio la forza maggiore è essa eroica, essa clemente e benefattrice: il mondo prodotto dalla sua immaginazione musicale è un riso, un canto, un inno, il mondo della misura e dell'armonia glorificato e divinizzato. Qui la forza maggiore è la tirannide o l'oppressione, e la sua vittima è l'eroismo o la libertá: è il mondo della violenza e della barbarie condannato e marchiato a fuoco. Metastasio compiva un ciclo, Alfieri ne cominciava un altro. I contemporanei disputavano sullo stile dell'uno e dell'altro, e volevano somiglianza di stile in tanta opposizione di concetto.

Ponendo la tragedia come conflitto di forze individuali, Alfieri rimaneva nel quadro delle tragedie francesi. Il secolo

decimosettimo e decimottavo, come reazione al soprannaturale, cercavano di spiegare la storia con mezzi umani e naturali, e rappresentavano come azione de' caratteri e delle passioni individuali quello, che gli antichi chiamavano il « destino » e Dante con tutto il mondo cristiano chiamava « ordine provvidenziale ». Un concetto scientifico della storia era nato in Italia, dove il « destino » e l'« ordine provvidenziale » si era trasformato nella « natura delle cose » di Machiavelli, nello « spirito » di Bruno, nella « ragione » di Campanella, nel « fato » di Vico. Ma il concetto era rimasto nelle alte sfere dell'intelligenza, e appena avvertito, e fuori dell'arte. Shakespeare, con la profonda genialitá del suo spirito, avea còlto queste forze collettive e superiori, che sono il fato della storia. Ma lo spirito di Alfieri era superficiale, piú operativo che meditativo, piú inteso alla rapiditá e al calore del racconto che a scrutarne le profonditá. Rimase dunque ne' cancelli del secolo decimottavo. La tragedia fu per lui lotta d'individui, e il fato storico fu la forza maggiore e la tirannide, e la chiave della storia fu il tiranno. Piú tardi, ispirato dalla Bibbia, gli lampeggiò innanzi il *Saul* e intravvide un ordine di cose superiore. Ma il suo Dio inesorabile ci sta per figura rettorica, ed esiste piú nell'opinione e nelle parole degli attori che nel nesso degli avvenimenti, tutti spiegati naturalmente. E come un tiranno ci ha da essere, Dio è il tiranno, e tutto l'interesse è per Saul, i cui moti sono inconsci e determinati piú dalla malizia di Abner che da malizia sua propria. Il suo *Saul* è la Bibbia al rovescio, la riabilitazione di Saul e i sacerdoti tinti di colore oscuro.

Or questo concetto era la negazione dell'Arcadia, anzi la sua aperta ed esagerata contraddizione. Al mondo di Tasso, di Guarini, di Marino e di Metastasio succedeva la tragedia, non accademica e letteraria, com'erano le tragedie francesi e italiane, ma politica e sociale, fondata su di una idea maneggiata allora in tutti gli aspetti dagli scrittori; ed era questa: che la societá apparteneva al piú forte, e che giustizia, virtú, veritá, libertá giacevano sotto l'oppressione di un doppio potere assoluto e irresponsabile, la tirannide regia e la tirannide papale, il trono

e l'altare. Piú tardi Alfieri vi aggiunse la tirannide popolare. Or questa era tragedia viva, la tragedia del secolo sotto nomi antichi, la lotta di un pensiero adulto e civile contro un assetto sociale ancor barbaro, fondato sulla forza. Ma è tragedia di puro pensiero, rimasta in regioni meramente speculative, non divenuta storia. Anzi la societá tra quelle agitazioni speculative era ancora idillica e rettorica, confidente in un progresso pacifico, concordi principi e popoli. A quello stato sociale corrispondea la tragedia filosofica e accademica, com'era quella di Voltaire. Alfieri vi aggiunse di suo se stesso. La tragedia è lo sfogo lirico de' suoi furori, de' suoi odii, della tempesta che gli ruggiá dentro. In mezzo alla societá imparruccata e incipriata, che gioiosamente declamava tirannide e libertá, egli prende sul serio la vita e non si rassegna a vivere senza scopo, prende sul serio la morale e vi conforma rigidamente i suoi atti, prende sul serio la tirannide e freme e si dibatte sotto alle sue strette imprecando e minacciando, prende sul serio l'arte e vagheggia la perfezione. Le sue idee sono i suoi sentimenti, i suoi princípi sono le sue azioni. L'uomo nuovo, che sente in sé, ha la coscienza orgogliosa della sua solitaria grandezza, e della solitudine si fa piedistallo, e vi si drizza sopra col petto e colla fronte come statua ideale del futuro italiano, come di « liber uomo esempio »:

> Giorno verrá, tornerá il giorno, in cui
> redivivi omai gl'Itali staranno
> in campo audaci . . . . .
> Al forte fianco sproni ardenti dui,
> lor virtú prisca ed i miei carmi, avranno:
> onde in membrar ch'essi giá fûr, ch'io fui,
> d'irresistibil fiamma avvamperanno...
> Gli odo giá dirmi: — O vate nostro, in pravi
> secoli nato, eppur create hai queste
> sublimi etá, che profetando andavi.

Ci è dunque nella tragedia alfieriana uno spirito di vita, che scolpisce le situazioni, infoca i sentimenti, fonde le idee, empie del suo calore tutto il mondo circostante. Ci è lí dentro

l'uomo nuovo, solitario, sdegnoso verso i contemporanei, e che pure s'impone a' contemporanei, sveglia l'attenzione e la simpatia. Gli è che, se quest'uomo nuovo non era ancora entrato ne' costumi e ne' caratteri, informava di sé tutta la coltura, era vivo negl'intelletti: una parentela c'era fra lo spirito di Alfieri e lo spirito del secolo. Perché dunque Alfieri si sente solo? perché guarda con occhio di nemico il suo secolo? Gli è per questo: che il nuovo uomo era in lui un modello puro, concretato nella sua potente individualitá, divenuto non solo la sua idea, ma la sua anima, tutta la vita; e che lo vede nella pratica manomesso e contraddetto da quelli stessi che pur con le parole lo glorificavano. Perciò sente uno sdegno piú vivo forse verso i democratici, «facitori di libertá», che verso re e papi e preti, e fugge la loro compagnia, «vergine di lingua, di orecchi e di occhi persino»:

Non l'opra lor, ma il dir consuona al mio.

E muore tristo, maledicendo il secolo e confidando nella posteritá:

Ma non inulta l'ombra mia né muta
starassi, no: fia de' tiranni scempio
la sempre viva mia voce temuta.
Né lunge molto, al mio cessar, d'ogni empio
veggio la vil possanza al suol caduta,
me forse altrui di liber'uomo esempio.

Tutta la sua compassione è per Luigi decimosesto, e tutta la sua indegnazione è per l'Assemblea nazionale, per quei «profumati barbari», balbettanti «una qualche non lor libera idea», per quei «ribaldi fortunati», contro i quali gitta l'ultimo strale nel *Misogallo*:

Tiene 'l Ciel dai ribaldi, Alfier dai buoni.

Eccolo dunque quest'Alfieri solitario, che serba in sé inviolato e indiviso il suo modello, e, se il cielo gli dá torto, lui dá torto al cielo. Taciturno e malinconico per natura, risospinto dalla societá ancora piú in se stesso, solo col suo modello, rimane nel mondo vago e illimitato de' sentimenti e de' fantasmi, dove non ci

è di concreto e di compiuto che il suo individuo. Perciò i suoi fantasmi sono piú simili a concetti logici che a cose effettuali, piú a generi e specie che ad individui. Non sono « astrazioni », come le chiamano. Potrebbero vuote astrazioni destare un interesse cosí vivo? Anzi sono fantasmi appassionati, ribollenti, sanguigni: non ci è vacuitá, ci è congestione di un sangue non ingenito e proprio, ma trasfuso e comunicato. Senti nella tragedia la solitudine dell'uomo, che armeggia con se stesso e produce la sua propria sostanza. Non ama ciò che gli è estrinseco, la natura, la localitá, la personalitá, e non l'intende e non la tollera, e la stupra, lasciandovi le sue orme impresse. Il calore di una potentissima individualitá non gli basta a infonder la vita, e resta impotente alla generazione, perché gli manca l'amore, quel sentirsi due e cercar l'altro e obbliarsi in quello. Impotenza per soverchio di attivitá, che gli toglie la facoltá di ricevere le impressioni e riprodurle. L'occhio torbido della passione non guarda intorno, non si assimila gli oggetti esterni. Alfieri è tutto passione, diresti quasi che voglia con un solo impeto mandar fuori il vulcano che gli arde nel petto, non ha la pazienza e il riposo dell'artista, quel divino riso col quale segue in tutti i suoi movimenti la sua creatura. Quel suo furore, del quale si vanta, è il furore di Oreste, che gl'intorbida l'occhio, sí che, investendo il drudo, uccide la madre; e gli fa scambiare i colori, abbozzare le immagini, appuntare i sentimenti, dare al tutto un aspetto teso e nervoso. Indi quella sceneggiatura e quello stile, quel sopprimere gradazioni, chiaroscuri, quel soverchio rilievo, quel dir molto in poco, come si vanta, quella mutilazione e congestione, quell'abbreviazione tumultuosa della vita, quel fondo oscuro e incolore della natura, quelle situazioni strozzate, que' personaggi in abbozzo, che piú fremono e meno li comprendi. Di che aveva Alfieri un sentore confuso, quando scriveva:

> Nulla di quanto l'uom « scienza » chiama
> per gli orecchi mai giunto erami al core:
> ira, vendetta, libertade, amore
> sonava io sol, come chi freme ed ama.

E cosí è. La sua tragedia freme ira, vendetta, libertá, amore. Ma non basta fremere o sonare; e l'attica dea, che gli dice: — O dormi o crea — ha torto: non chi dorme, ma chi studia e medita è buono a creare. Non vale cuore pieno e « mente ignuda ». Manca a lui la scienza della vita, quello sguardo pacato e profondo, che t'inizia nelle sue ombre e ne' suoi misteri e te ne porge tutte le armonie. Perciò dalla concitata immaginazione escon fuori punte arditissime, un certo addensamento di cose e d'immagini, che par folgore, ma in cielo scarno e povero, com'è il « Pace » di Nerone, il celebre « — Sceglìesti? — Ho scelto — », e il « Vivi, Emon, tel comando », e il « Fui padre », e il « Ribelli tutti, E ubbidiran pur tutti »: uno stile a fazione di Tacito e di Machiavelli, con una ostentazione che scopre l'artificio, una vita a lampi e salti, piú dialogo che azione, e, sotto forme brevi, spesso prolissa e stagnante. Si succedono sentimenti crudi, aguzzi, senza riposi o passaggi, e accumulati con una tensione intellettuale di poca durata e che finisce nello scarno e nell'insipido. E si comprende perché fra tanto calore la composizione riesce nel suo insieme fredda e monotona, perché in quell'esaltazione fittizia del discorso ti senti nel vuoto, e perché fra tanti motti e sentenze memorabili non ricordi un solo personaggio, uomo o donna che sia. Non uno è rimasto vivo. E il difetto è maggiore negli eroi, soprattutto ne' rari casi che la forza è con loro e sono essi i vincitori. Le loro qualitá eroiche, religione, patria, libertá, amore, si esalano in frasi generiche, e non puoi mai coglierli nella loro intimitá e nella loro attivitá. Ci è il patriottismo, e non la patria; ci è l'amore, e non l'amante; ci è la libertá, e manca l'uomo: sembrano personificazioni piú che persone ne' contrasti, nelle gradazioni, nella ricchezza della loro natura. Tali sono Carlo e Isabella, Davide e Gionata, Icilio e Virginio, e i Bruti, gli Agidi, i Timoleoni. Manca alla virtú ogni semplicitá e modestia, e nella concitata espressione senti la povertá del contenuto. Maggior vita è ne' personaggi tirannici o colpevoli, dove Alfieri ha condensata tutta la sua bile, e l'odio lo rende profondo. Uno de' personaggi da lui meno stimati e piú interessanti per ricchezza e profonditá

di esecuzione è il suo Egisto nell'*Agamennone*; e la scena, dove l'iniquo con tanta abilitá fa sorgere nella mente di Clitennestra l'idea dell'assassinio, è degna di Shakespeare.

Alfieri è l'uomo nuovo in veste classica. Il patriottismo, la libertá, la dignitá, l'inflessibilitá, la morale, la coscienza del dritto, il sentimento del dovere, tutto questo mondo interiore, oscurato nella vita e nell'arte italiana, gli viene non da una viva coscienza del mondo moderno, ma dallo studio dell'antico, congiunto col suo ferreo carattere personale. La sua Italia futura è l'antica Italia, nella sua potenza e nella sua gloria, o, com'egli dice, « il 'sará' è l' 'è stato' ». Risvegliare negl'italiani la « virtú prisca », rendere i suoi carmi « sproni acuti » alle nuove generazioni, sí che ritornino degne di Roma, è il suo motivo lirico, che ha comune con Dante e col Petrarca. L'alto motivo che ispirò il patriottismo de' due antichi toscani, divenuto a poco a poco un vecchiume rettorico e messo in musica da Metastasio, ripiglia la sua serietá nell'uomo nuovo che si andava formando in Italia, e di cui Alfieri era l'espressione esagerata, a proporzioni epiche. Perché Alfieri, realizzando in sé il tipo di Machiavelli, si avea formata un'anima politica: la patria era la sua legge, la nazione il suo dio, la libertá la sua virtú; ed erano idee povere di contenuto, forme libere e illimitate, colossali come sono tutte le aspirazioni non ancora determinate e concretate nel loro urto con la vita pratica. Se avesse rappresentato il cozzo fatalmente tragico delle aspirazioni con la realtá, ne sarebbe uscito un alto *pathos*, il vero motivo della tragedia moderna. Ma un concetto cosí elevato del mondo era prematuro; e, d'accordo col suo secolo, Alfieri non vede di tutta quella realtá che il fenomeno piú grossolano, la forza maggiore o il tiranno; e non lo studia e non lo comprende, ma l'odia, come la vittima il carnefice; l'odia di quell'odio feroce da giacobino, che, non potendo spiegarsi e assimilarsi l'ostacolo, taglia il nodo con la spada. Alfieri odiava i giacobini; ma egli era un Robespierre poetico, e, se i giacobini avessero lette le sue tragedie, potevano dirgli: — Maestro, da voi abbiamo imparato l'arte. — L'uomo che glorificava il primo Bruto, uccisore de' figli, e l'altro Bruto,

uccisore di Cesare padre suo; l'uomo che non avea che parole di dispregio per Carlo primo, vittima de' repubblicani inglesi, non aveva nulla a dire a coloro che tagliarono la testa al decimosesto Luigi. Ridotte le forze collettive e sociali a forza e arbitrio di un solo individuo, era naturale che l'individuo prendesse grandezza epica e colossale sotto il nome di « tiranno », e che l'odio contro di quello fosse proporzionato a quella grandezza. Ma in questo caso, divenuta la tragedia un gioco di forze individuali, eliminato ogni elemento collettivo e superiore, essa non può avere per base che la formazione artistica dell'individuo. Se non che, il nostro tragico è piú preoccupato delle idee che mette in bocca a' suoi eroi che della loro anima e della loro personalitá. Il contenuto politico e morale non è qui semplice stimolo e occasione alla formazione artistica, ma è la sostanza, e invade e guasta il lavoro dell'arte. Il qual fenomeno ho giá notato come caratteristico della nuova letteratura. Il contenuto esce dalla sua secolare indifferenza e si pone come *esteriore e superiore all'arte, maneggiandola quasi suo istrumento,* un mezzo di divulgarlo e infiammarne la coscienza, per modo che i carmi sieno « sproni acuti ». Il sentimento politico è troppo violento e impedisce l'ingenua e serena contemplazione. Piú è vivo in Alfieri, e meno gli concede il godimento estetico. Perciò le sue concezioni, i suoi sentimenti, i suoi colori sono crudi e disarmonici, e, per dar troppo al contenuto, toglie troppo alla forma. Egli è la nuova letteratura nella piú alta esagerazione delle sue qualitá, piú simile a violenta reazione contro il passato che a quella tranquilla affermazione di sé, paga di un'ironia senza fiele, cosí nobile in Parini. Nell'ironia pariniana senti un nuovo mondo affacciarsi nel sicuro possesso di se stesso. Nel sarcasmo alfieriano senti il ruggito di non lontane rivoluzioni. Né ci volea meno che quella esagerazione e quella violenza per colpire le torpide e vuote immaginazioni.

Gli effetti della tragedia alfieriana furono corrispondenti alle sue intenzioni. Essa infiammò il sentimento politico e patriottico, accelerò la formazione di una coscienza nazionale, ristabilí la serietá di un mondo interiore nella vita e nell'arte. I suoi

epigrammi, le sue sentenze, i suoi motti, le sue tirate divennero proverbiali, fecero parte della pubblica educazione. Declamare tirannide e libertá venne in moda, spasso innocente allora, e piú tardi, quando i tempi ingrossarono, dimostrazione politica piena di allusione a' casi presenti. I contemporanei, applaudendo in teatro alle sue tirate, non credevano che quelle massime dovessero impegnar la coscienza, e trovavano lui, che ci credeva, selvatico ed eccentrico. Né si maravigliavano della esagerazione, perché l'esagerazione era da un pezzo la malattia dello spirito italiano, smarrito il senso della realtá e della misura. Ma nelle nuove generazioni, travagliate da disinganni e impedite nella loro espansione, quegl'ideali tragici, cosí vaghi e insieme cosí appassionati, rispondevano allo stato della coscienza, e quei versi aguzzi e vibrati come un pugnale, quei motti condensati come un catechismo, ebbero non poca parte a formare la mente ed il carattere. La sua fama andò crescendo con la sua influenza, e ben presto parve all'Italia di avere infine il suo gran tragico, pari a' sommi. Ci era la tragedia, ma non c'era ancora il verso tragico, a sentenza de' letterati. Chiedevano qualche cosa di mezzo tra la durezza di Alfieri e la cantilena di Metastasio. E quando fu rappresentato l'*Aristodemo*, il problema parve sciolto. Vedevano in quella tragedia la fierezza dantesca e la dolcezza virgiliana, « di Dante il core é del suo duca il canto ». E in veritá di Dante e di Virgilio qualche cosa era in Vincenzo Monti. Avea Dante nell'immaginazione e Virgilio nell'orecchio.

L'abate Monti, nato fra tanto fermento d'idee, ne ricevé l'impressione, come tutti gli uomini colti. Ma furono in lui piú il portato della moda che il frutto di ardente convinzione. Fu liberale sempre. E come non esser liberale a quel tempo, quando anche i retrivi gridavano « libertá », bene inteso la « vera libertá », come la chiamavano? E in nome della libertá glorificò tutt'i governi. Quando era moda innocente declamare contro il tiranno, gittò sul teatro l'*Aristodemo*, che fece furore sotto gli occhi del papa. Quando la rivoluzione francese s'insanguinò, in nome della libertá combatté la licenza, e scrisse la *Basvilliana*. Ma il canto gli fu troncato nella gola dalle vittorie di

Napoleone, e allora in nome della libertá cantò Napoleone; e in nome anche della libertá cantò poi il governo austriaco. Le massime eran sempre quelle, applicate a tutt'i casi dal duttile ingegno. Il poeta faceva quello che i diplomatici. Erano le idee del tempo e si torcevano a tutti gli avvenimenti. I suoi versi suonano sempre « libertá », « giustizia », « patria », « virtú », « Italia ». E non è tutto ipocrisia. Dotato di una ricca immaginazione, ivi le idee pigliano calore e forma, sí che facciano illusione a lui stesso e simulino realtá. Non aveva l'indipendenza sociale di Alfieri e non la virile moralitá di Parini: era un buon uomo che avrebbe voluto conciliare insieme idee vecchie e nuove, tutte le opinioni, e, dovendo pur scegliere, si tenea stretto alla maggioranza, e non gli piacea di fare il martire. Fu dunque il segretario dell'opinione dominante, il poeta del buon successo. Benefico, tollerante, sincero, buono amico, cortigiano piú per bisogno e per fiacchezza d'animo che per malignitá o perversitá d'indole, se si fosse ritratto nella veritá della sua natura, potea da lui uscire un poeta. Orazio è interessante, perché si dipinge qual è, scettico, cinico, poltrone, patriota senza pericolo, epicureo. Monti raffredda, perché sotto la magnificenza di Achille senti la meschinitá di Tersite, e piú alza la voce e piú piglia aria dantesca, piú ti lascia freddo. Ci è quel falso eroico, tutto di frase e d'immagine, qualitá tradizionale della letteratura e caro ad un popolo fiacco e immaginoso, che aveva grandi le idee e piccolo il carattere. Monti era la sua personificazione, e nessuno fu piú applaudito. La natura gli aveva largito le piú alte qualitá dell'artista: forza, grazia, affetto, armonia, facilitá e brio di produzione. Aggiungi la piú consumata abilitá tecnica, un'assoluta padronanza della lingua e dell'elocuzione poetica. Ma erano forze vuote, macchine potenti prive d'impulso. Mancava la serietá di un contenuto profondamente meditato e sentito, mancava il carattere, che è l'impulso morale. Pure i suoi lavori, massime l'*Iliade*, saranno sempre utili a studiarvi i misteri dell'arte e le finezze dell'elocuzione. E la conclusione dello studio sará: che non basta l'artista, quando manchi il poeta.

Monti, come Metastasio, fu divinizzato in vita. Ebbe onori, titoli, forza, molto séguito. Un popolo cosí artistico come l'italiano ammirava quel suo magistero a freddo, quella facilitá e quella felicitá di armonie. Dopo la sua morte ebbe gli elogi di Alessandro Manzoni e di Pietro Giordani. E l'esagerazione delle accuse rese cari quegli elogi, quasi pio ufficio alla memoria di un uomo in cui era piú da compatire che da biasimare.

V

Fondata la repubblica cisalpina, in quel primo fervore di libertá, Monti fu censurato per la sua *Basvilliana* con lo stesso furore che l'avevano applaudito. Un giovane scrisse la sua apologia. L'atto ardito piacque. E il giovane entrava nella vita tra la stima e la benevolenza pubblica. Parlo di Ugo Foscolo, formatosi alla scuola di Plutarco, di Dante e di Alfieri.

L'Italia, secondo il solito, se la contendevano francesi e tedeschi. Ritornava la storia, ma con altri impulsi. Non si trattava piú di dritti territoriali. La sete del dominio e dell'influenza era dissimulata da motivi piú nobili. Venivano in nome delle idee moderne. Gli uni gridavano « libertá e indipendenza nazionale »: dietro alle loro baionette ci era Voltaire e Rousseau. Gli altri, proclamatisi prima difensori del papa e ristoratori del vecchio, finivano promettitori di vera libertá e di vera indipendenza. Le idee marciavano appresso a' soldati e penetravano ne' piú umili strati della societá. Propaganda a suon di cannoni, che compí in pochi anni quello che avrebbe chiesto un secolo. Il popolo italiano ne fu agitato ne' suoi piú intimi recessi: sorsero nuovi interessi, nuovi bisogni, altri costumi. E quando, dopo il 1815, parve tutto ritornato nel primo assetto, sotto a quella vecchia superficie fermentava un popolo profondamente trasformato da uno spirito nuovo, che ebbe, come il vulcano, le sue periodiche eruzioni, finché non fu soddisfatto.

Quei grandi avvenimenti colsero l'Italia immatura e impreparata. Non ancora vi si era formato uno spirito nazionale, non

aveva ancora una nuova personalitá, un consapevole possesso di se stessa. Il sole irradiava appena gli alti monti. Nella stessa borghesia, ch'era la classe colta, trovavi una confusione d'idee vecchie e nuove, niente di chiaro e ben definito, audacie ed utopie mescolate con pregiudizi e barbarie. Non erano sorti avvenimenti atti a stimolare le passioni, a formare i caratteri. Privi d'iniziativa propria, aspettavano prima tutto da' principi, poi tutto da' forestieri. Fatti liberi e repubblicani senza merito loro, rimasero al séguito de' loro liberatori, come clientela messa lí per batter le mani e far la corte al padrone magnanimo. E quando, passata la luna di miele, il padrone ebbe i suoi capricci e prese aria di conquistatore e d'invasore, gittarono le alte grida, e cominciò il disinganno.

I centri piú attivi di questi avvenimenti furono Napoli e Milano, colá dove le idee nuove si erano mostrate piú vive. Napoli, fatta repubblica e abbandonata poco poi a se stessa, ebbe in pochi mesi la sua epopea. Felici voi, Pagano, Cirillo, *Conforti, Manthoné, cui il patibolo cinse d'immortale aureola!* La loro morte valse piú che i libri, e lasciò nel regno memorie e desidèri non potuti piú sradicare. Sfuggirono alla strage alcuni patrioti, che ripararono a Milano, e tra gli altri il Cuoco, che narrò gli errori e le glorie della breve repubblica con una sagacia aguzzata dall'esperienza politica. Milano divenne il convegno de' piú illustri patrioti. Metastasio e Goldoni, Filangieri e Beccaria erano morti da pochi anni. Bettinelli, il Nestore, sopravviveva a se stesso. Alfieri, che ne' primi entusiasmi avea cantata la liberazione dell'America e la presa della Bastiglia, vedute le esorbitanze della Rivoluzione, sdegnoso e vendicativo sfogava nel *Misogallo*, nelle *Satire* l'acre umore; e, contraddetto dagli avvenimenti, si seppelliva, come Parini, nel mondo antico, e, studiando il greco, finiva la vita nel riso sarcastico di commedie triste. Cesarotti, addormentato sugli allori, recitava dalla cattedra lodi ufficiali e scriveva in versi panegirici insipidi. Pietro Verri, salito in ufficio, maturava con poca speranza progetti e riforme. La vecchia generazione se ne andava al suono dei poemi lirici di Vincenzo Monti, professore, cavaliere,

poeta di corte. I repubblicani a Napoli e a Milano venivano gallonati nelle anticamere regie. E non si sentí piú una voce fiera, che ricordasse i dolori e gli sdegni e le vergogne, fra tanta pompa di feste e tanto strepito di armi.

Comparve *Iacopo Ortis*. Era il primo grido del disinganno, uscito dal fondo della laguna veneta, come funebre preludio di piú vasta tragedia. Il giovane autore aveva cominciato come Alfieri: si era abbandonato al lirismo di una insperata libertá. Ma, quasi nel tempo stesso, lui cantava l'eroe liberatore di Venezia, e l'eroe, mutatosi in traditore, vendeva Venezia all'Austria. Da un dí all'altro Ugo Foscolo si trovò senza patria, senza famiglia, senza le sue illusioni, ramingo. Sfogò il pieno dell'anima nel suo *Iacopo Ortis*. La sostanza del libro è il grido di Bruto: « O virtú, tu non sei che un nome vano! ». Le sue illusioni, come foglie di autunno, cadono ad una ad una, e la loro morte è la sua morte, è il suicidio. A breve distanza hai l'ideale illimitato di Alfieri con tanta fede, e l'ideale morto di Foscolo con tanta disperazione. Siamo ancora nella gioventú: non ci è il limite. Illimitate le speranze, illimitate le disperazioni. Patria, libertá, Italia, virtú, giustizia, gloria, scienza, amore, tutto questo mondo interiore, dopo sí lunga e dolorosa gestazione, appena è fiorito, e giá appassisce. La veritá è illusione, il progresso è menzogna. Al primo riso della fortuna ci era la follia delle speranze; al primo disinganno ci è la follia delle disperazioni. Questo subitaneo trapasso di sentimenti illimitati al primo urto della realtá rivela quella agitazione d'idee astratte ch'era in Italia, venuta da' libri e rimasta nel cervello, scompagnata dall'esperienza e non giunta ancora a temprare i caratteri. Trovi in questo Iacopo un sentimento morboso, una esplosione giovanile e superficiale, piú che l'espressione matura di un mondo lungamente covato e meditato, una tendenza piú alla riflessione astratta che alla formazione artistica, una immaginazione povera e monotona in tanta esagerazione dei sentimenti.

Il grido di Iacopo rimase sperduto fra il rumore degli avvenimenti. Sorsero nuove speranze, si fabbricarono nuove illusioni. Il romanzo, uscito anonimo, mutilato e interpolato, pura

speculazione libraria, destò curiositá, fu il libro delle donne e de' giovani, che vi pescavano un frasario amoroso. Ma non vi si die' importanza politica né letteraria; anzi molti, tratti da somiglianze superficiali, lo dissero imitazione del *Werther*. Il fatto è che non rispondeva allo stato della pubblica opinione, distratta da cosí rapida vicenda di cose e di uomini; e quelle disperazioni erano contraddette dalle nuove speranze.

Foscolo si mescolò alla vita italiana e si sentí fiero della sua nuova patria, della patria di Dante e di Alfieri. Le necessitá della vita lo incalzavano. E ancora piú, uno spirito guerriero che gli ruggía dentro e non trovava espansione, una forza inquieta in ozio. Giovane, pieno d'illusioni, appassionato, con tanto « furore di gloria », con tanto orgoglio al di dentro, con un grande desiderio di fare, e di fare grandi cose, lui, educato da Plutarco, stimolato da Alfieri, quell'ozio forzato lo gitta violentemente in sé, gli rode l'anima. È la malattia ch'egli chiama nel suo *Ortis*, con una energia piena di veritá, « consunzione dell'anima ». Lo vedi a Milano, vagante, scontento, fremente, ora rinselvarsi, fantasticare, scrivere se stesso in verso, ora giocare, donneare, contendere, far baccano. Gli balena innanzi il suicidio, ed ha appena venti anni:

> Non son chi fui; perí di noi gran parte:
> questo che avanza è sol languore e pianto.

In questa malattia di languore s'intenerisce, pensa alla madre, al fratello, alla sua lontana Zacinto, non senza certi ribollimenti, che annunziano la vigoria di una forza rósa, non doma. Alfieri a venti anni si sfogava correndo Europa: Foscolo si sfogava verseggiando. Le sue effusioni liriche sono la sua storia da' sedici a' venti anni. Ricomparisce in quei versi una intimitá dolce e malinconica, di cui l'Italia avea perduta la memoria. E gli veniva non solo dal Petrarca, ma dalla terra materna, dal suo sentire greco, dalle « corde eolie maritate alla grave itala cetra ». Ecco versi, preludio di Giacomo Leopardi:

> Tu non altro che il canto avrai del figlio,
> o materna mia terra: a noi prescrisse
> il fato illacrimata sepoltura.

L'esercizio della vita guarí Foscolo. Soldato della repubblica, combatté a Cento, alla Trebbia, a Novi, a Genova. La vita militare gli ritornò il sapore della vita. Nelle odi *A Luigia Pallavicini* e *All'amica risanata* trovi un mondo musicale e voluttuoso, dove l'anima, guarita e gioiosa, si espande nella varietá della vita. La sua fama gli dá il gusto delle lettere e della poesia: traduce la *Chioma di Berenice* e vi appone un comento, dove fa sfoggio di una erudizione peregrina; tenta una traduzione dell'*Iliade*, emulo di Monti; scrive un'orazione pe' comizi di Lione con pomposo artificio di stile e con gravitá e arditezza d'idee.

I *Sepolcri* stabilirono la sua riputazione e lo alzarono accanto a' sommi. Fu chiamato per antonomasia l'« autore de' *Sepolcri* ». E, in veritá, questo carme è la prima voce lirica della nuova letteratura, l'affermazione della coscienza rifatta, dell'uomo nuovo.

Una legge della repubblica prescriveva l'uguaglianza de' sepolcri, l'uguaglianza degli uomini innanzi alla morte. Quel fasto de' sepolcri sembrava privilegio de' nobili e de' ricchi, e combattevano il privilegio, la distinzione delle classi anche in quella forma. — Parini dunque giacerá nella fossa comune accanto al ladro, — pensava Foscolo. Questa logica rivoluzionaria spinta fino agli ultimi corollari gli offuscava la poesia della vita, lo riconduceva nel mondo naturale e ferino, non ancora abitato dall'uomo. Né gli entrava quel trattar l'uomo come un puro animale. Sentiva in sé offeso il poeta e l'uomo. Mancava l'idea religiosa, che abbellisce la morte e mostra il paradiso sotto le oscure vòlte dell'obblio. Ma vivo era il senso dell'umanitá nel suo progresso e ne' suoi fini, collegata con la famiglia, con la patria, con la libertá, con la gloria. Di lá cava Foscolo le sue armonie, una nuova religione de' sepolcri: il sublime di un mondo naturale e ferino della morte è trasformato da' sentimenti piú delicati dell'umanitá in un pantheon vivente, perché opera ancora su' vivi, desta ricordanza e illusioni, accende a nobili fatti. Sono illusioni, senza dubbio; ma sono le illusioni dell'umanitá, eterne quanto essa, parte della sua storia. Il carme è una storia dell'umanitá da un punto di vista nuovo, una storia

de' vivi costruita da' morti. Senti un'ispirazione vichiana in questo mondo, che dagli oscuri formidabili inizi naturali e ferini la religione de' sepolcri alza a stato umano e civile, educatrice di Grecia e d'Italia; il doppio mondo caro a Foscolo, che unisce in una sola contemplazione Ilio e Santa Croce. La storia è antica, ma il prospetto è nuovo, e ne nasce originalitá di forme e di colori. Ci è qui fuso inferno e paradiso, la vasta ombra gotica del nulla e dell'infinito, e i sentimenti teneri e delicati di un cuore d'uomo: il tutto in una forma solenne e quasi religiosa, come di un inno alla divinitá.

La Rivoluzione sotto l'orrore de' suoi eccessi rifaceva giá la sua via. Sopravvenivano idee piú temperate: si sentiva il bisogno di una restaurazione religiosa e morale. Il carme di Foscolo facea vibrare queste nuove corde. La musa non è piú Alfieri. Si accostavano i tempi di Vico.

Declamare contro i preti e contro la superstizione era il tono del secolo. Aggiungi i tiranni, i nobili, i privilegi, i monopoli. Si combatteva in nome della filosofia, della libertá, dell'economia pubblica. Qui il tono è altro.

Non può credere il poeta all'immortalitá dell'anima; pure, vorrebbe crederci. Sará una illusione, ma è crudeltá togliere illusioni che ci rendono felici, che ci abbelliscono la vita. Cosí la via è aperta ad un ritorno delle idee religiose, non in nome della veritá, ma in nome dell'umanitá e della poesia. Senti giá Châteaubriand.

Ma, se « purtroppo » è vero che il tempo traveste ogni cosa, che la materia solo è immortale e le forme periscono, non è vero che la morte dell'uomo sia il nulla. Il poeta gli fabbrica una nuova immortalitá. Restano di lui gli scritti, le idee, le geste, la memoria; la Musa anima il silenzio delle urne, e i viventi vi cercano ispirazioni e conforti. La pietá de' defunti è la religione dell'umanitá, ove non si voglia che ricaschi nello stato ferino. Non vogliamo credere a un essere superiore, dispensatore del premio e della pena: sia pure, anzi purtroppo è cosí: « vero è ben, Pindemonte! ». *Ma, uomini, possiamo noi* rifiutar fede all'umanitá? e vogliamo proprio togliere alla vita

tutte le sue illusioni, tutta la sua poesia? Foscolo protesta come uomo e come poeta. È in lui sempre il secolo decimottavo, ma il secolo andato troppo innanzi nel suo lavoro di demolizione e che si arretra, cercando un punto di fermata nei sentimenti umani, via a' sentimenti religiosi.

Queste cose Foscolo non le pensa solo, le sente. Ci era giá il patriota, il liber'uomo: qui apparisce l'uomo nella sua intimitá, ne' delicati sentimenti della sua natura civile. L'uomo nuovo s'integra, il mondo interiore della coscienza si aggiunge nuovi elementi. Ed è da questa profonditá di sentire che sono uscite le piú belle ispirazioni della lirica italiana, il lamento di Cassandra, le impressioni di Maratona, l'apoteosi di Santa Croce. Il punto di vista è cosí elevato, che lo spettacolo d'Italia caduta cosí giú, materia di tanta rettorica, lo trova rassegnato e meditativo sulle alterne vicende delle umane sorti. Ci è vista di filosofo, cuore d'uomo e ispirazione di poeta.

Quando comparvero i *Sepolcri*, fu come si fosse tócca una corda che vibrava in tutt'i cuori. E non fu minore l'impressione su' letterati.

La nuova letteratura si era annunziata con la soppressione della rima. Alla terzina e all'ottava succedeva il verso sciolto. Era una reazione contro la cadenza e la cantilena. La nuova parola, confidente nella serietá del suo contenuto, non pur sopprimeva la musica, ma la rima: bastava ella sola a se stessa. Foscolo qui sopprime anche la strofa; e non era giá una tragedia o un poema, era una composizione lirica, alla quale egli osa togliere tutt'i mezzi cantabili e musicali della metrica. Qui è pensiero nudo, acceso nella immaginazione e prorompente, caldo di se stesso, con le sue consonanze e le sue armonie interne. Il verso, domato da tenace lavoro, rotte le forme tradizionali e meccaniche, vien fuori spezzato in sé, con nuove tessiture e nuovi suoni; e non è artificio: è voce di dentro, è la musica delle cose, la grande maniera di Dante. Anche il genere parve nuovo. Al sonetto e alla canzone succedeva il carme, forma libera di ogni esterno meccanismo. Era il poema lirico del mondo morale e religioso, l'elevazione dell'anima nelle

alte sfere dell'umanitá e della storia, una ricostruzione della coscienza o dell'uomo interiore al di sopra delle passioni contemporanee, era l'uomo intero nella esterioritá della sua vita di patriota e di cittadino e nella intimitá de' suoi affetti privati, era l'aurora di un nuovo secolo. Il carme preludeva all'inno. Foscolo batteva alle porte del secolo decimonono.

Entrato in questa via, mette mano ad altri carmi: l'*Alceo*, la *Sventura*, l'*Oceano*. Ma non trova piú la prima ispirazione: compone a freddo, letterariamente, gli escono frammenti, niente giunge a maturitá. Comparvero ultime le *Grazie*. Lavoro finissimo di artista, ma il poeta quasi non ci è piú.

Rimane un Foscolo in prosa. Hai innanzi la sua *Prolusione*, le sue lezioni, i suoi scritti critici. Non è prosa francese e non toscana, voglio dire che vi desideri la grazia e la vivezza toscana e la logica e il brio francese. È una prosa personale, ancora in formazione, piena di reminiscenze latine e oratorie, con una tendenza alla maestá e alla forza. Mostra piú calore d'immaginazione che vigore d'intelletto.

Il concetto dominante di questa prosa è l'uomo soprapposto al letterato. Foscolo ti dá la formola della nuova letteratura. La sua forza non è al di fuori, ma al di dentro, nella coscienza dello scrittore, nel suo mondo interiore. Dante e Petrarca, visti da questo aspetto, risplendono di nuova luce. Lo stile si scioglie dall'elocuzione e da ogni artificio tecnico, e s'interna nel pensiero e nel sentimento. Lo stesso Beccaria è oltrepassato. Ci avviciniamo all'estetica. Non ci è ancora la scienza, ma ce n'è il gusto e la tendenza.

E ci è ancora di piú. Vi rinasce il gusto delle investigazioni filosofiche e storiche, tenute in tanto disprezzo da un secolo che faceva tavola di tutto il passato. L'Italia vi ripiglia le sue tradizioni e si ricongiunge a Vico e Muratori.

Foscolo apriva la via al nuovo secolo. E non è dubbio che, se il progresso umano avvenisse non in modo tumultuario, ma in modo logico e pacifico, l'ultimo scrittore del secolo decimottavo sarebbe stato anche il primo scrittore del secolo decimonono, il capo della nuova scuola. Ma quel progresso

vestiva aspetto di reazione, e in quella sua forma negativa e violenta offendeva le idee e le forme di un secolo, del quale Foscolo si sentiva complice. Gli spiaceva soprattutto la guerra mossa alle forme mitologiche. Sentiva in quelle negazioni negato se stesso. E quando avea giá moderate molte sue opinioni religiose e politiche, e s'era fatto della vita un concetto piú reale, e s'era spogliata gran parte delle sue illusioni, quando stava giá con l'un piè del nuovo secolo; calunniato, disconosciuto, dimenticato, nel continuo flutto delle sue contraddizioni, finí tristo, lanciando al nuovo secolo, come una sfida, le sue *Grazie*, l'ultimo fiore del classicismo italiano.

Foscolo morí nel 1827. E giá si erano levati sull'orizzonte Pellico, Manzoni, Grossi, Berchet. Comparsa era la scuola romantica, l'audace scuola boreale.

VI

Il 1815 è una data memorabile come quella del concilio di Trento. Segna la manifestazione officiale di una reazione non solo politica, ma filosofica e letteraria, iniziata giá negli spiriti, come se ne veggono le orme anche ne' *Sepolcri*, e consacrata nel diciotto brumaio. La reazione fu cosí rapida e violenta come la Rivoluzione. Invano Bonaparte tentò di arrestarla, facendo delle concessioni e cercando nelle idee medie una conciliazione. Il movimento impresso giunse a tale, che tutti gli attori della Rivoluzione furono mescolati in una comune condanna, giacobini e girondini, Robespierre e Danton, Marat e Napoleone. Il «terrore bianco» successe al «rosso».

Venne in moda un nuovo vocabolario filosofico, letterario, politico. I due nemici erano il materialismo e lo scetticismo, e vi sorse contro lo spiritualismo, portato sino all'idealismo e al misticismo. Al dritto di natura si oppose il dritto divino, alla sovranitá popolare la legittimitá, a' dritti individuali lo Stato, alla libertá l'autoritá o l'ordine. Il medio evo ritornò a galla, glorificato come la culla dello spirito moderno, e fu corso e

ricorso dal pensiero in tutt'i suoi indirizzi. Il cristianesimo, bersaglio fino a quel punto di tutti gli strali, divenne il centro di ogni investigazione filosofica e la bandiera di ogni progresso sociale e civile; i classici furono per istrazio chiamati «pagani», e le dottrine liberali furono qualificate, senz'altro, pretto paganesimo; gli ordini monastici furono dichiarati benefattori della civiltá, e il papato potente fattore di libertá e di progresso. Mutarono i criteri dell'arte. Ci fu un'arte pagana e un'arte cristiana, di cui fu cercata la piú alta espressione nel gotico, nelle ombre, ne' misteri, nel vago e nell'indefinito, in un di lá che fu chiamato «l'ideale», in un'aspirazione all'infinito, non capace di soddisfazione, perciò malinconica: la malinconia fu battezzata e detta qualitá «cristiana»; il sensualismo, il materialismo, il plastico divenne il carattere dell'arte «pagana»: sorse il genere cristiano «romantico» in opposizione al genere «classico». «Religione», «fede», «cristianesimo», l'«ideale», l'«infinito», lo «spirito», il «trono e l'altare», la «pace e l'ordine» furono le prime parole del nuovo secolo. La contraddizione era spiccata. A Voltaire e Rousseau succedeva Châteaubriand, Stäel, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais. E proprio nel 1815 uscivano in luce gl'*Inni sacri* del giovane Manzoni. Storia, letteratura, filosofia, critica, arte, giurisprudenza, medicina, tutto prese quel colore. Avevamo un neoguelfismo, il medio evo si drizzava minaccioso e vendicativo contro tutto il Rinascimento.

Il movimento non era giá fittizio e artificiale, sostenuto da penne salariate, promosso dalle polizie, suscitato da passioni e interessi temporanei. Era un serio movimento dello spirito, secondo le eterne leggi della storia, al quale partecipavano gl'ingegni piú eminenti e liberi del nuovo secolo. Movimento esagerato, senza dubbio, ne' suoi inizi, perché mirava non solo a spiegare, ma a glorificare il passato, a cancellare dalla storia i secoli, a proporre come modello il medio evo. Ma l'una esagerazione chiamava l'altra. La dea Ragione e la comunione de' beni avea per risposta l'apoteosi del carnefice e la legittimitá dell'Inquisizione.

Ma l'esagerazione fu di corta durata, e la reazione fallí ne' suoi tentativi di ricomposizione radicale alla medio evo. Avea contro di sé infiniti nuovi interessi, venuti su con la Rivoluzione: interessi materiali, morali, intellettuali. D'altra parte il nuovo ordine di cose favoriva in gran parte la monarchia, che avea pure contribuito a promuoverlo. Non era interesse de' principi restaurare le maestranze, le libertá municipali, le classi privilegiate, tutte quelle forze collettive sparite nella valanga rivoluzionaria, nelle quali essi vedevano un freno al loro potere assoluto. Rimase dunque in piedi quasi dappertutto e quasi intero l'assetto economico-sociale consacrato da' nuovi codici, e la monarchia assoluta uscí piú forte dalla burrasca. Perché il clero e la nobiltá, un giorno suoi rivali, divennero i suoi protetti e i suoi servitori sotto titoli pomposi; e, scomparse le forze collettive naturali, poté con facilitá riordinare la societá sopra aggregazioni artificiali, necessariamente sottomesse alla volontá sovrana: burocrazia, esercito e clero. La burocrazia interessava alla conservazione dello Stato la borghesia, che si dava alla caccia degl'impieghi, e, centralizzando gli affari, sopprimeva ogni libertá e movimento locale e teneva nella sua dipendenza province e comuni. Una moltitudine d'impiegati invasero lo Stato come cavallette, ciascuno esercitando per suo conto una parte del potere assoluto, di cui era istrumento. L'esercito, divenuto permanente, anzi una istituzione dello Stato, fu ordinato a modo di casta, contrapposto ai cittadini, evirato dall'ubbidienza passiva e avvezzo a ufficio piú di gendarme che di soldato. Il clero, stretta l'alleanza fra il trono e l'altare, si recò in mano l'educazione pubblica, vigilò scuole, libri, teatri, accademie, osteggiò tutte le idee nuove, mantenne l'ignoranza nelle moltitudini, trattò la coltura come sua nemica. Motrice della gran mole era la polizia, penetrata in tutte queste aggregazioni governative, divenuto spia l'impiegato, il soldato e il prete. Ne uscí una corruzione organizzata, chiamata «governo», o in forma assoluta o in maschera costituzionale.

Una reazione cosí fatta era in una contraddizione violenta con tutte le idee moderne, e non potea durare. Sopravvennero

i moti di Spagna, di Napoli, di Torino, di Parigi, delle Romagne; Grecia e Belgio conquistavano la loro autonomia. Il sentimento nazionale si svegliava insieme col sentimento liberale. E il secolo decimottavo ripigliava il suo cammino co' suoi dritti individuali, co' suoi princípi d'eguaglianza, con la sua « carta » dell'Ottantanove. I principi legittimi caddero. La monarchia per vivere si trasformò, si ammodernò, prese abiti borghesi, divise il suo potere con le classi colte. E soddisfatta la borghesia, soddisfatti tutti. Il terzo stato era niente; il terzo stato fu tutto.

Su questo compromesso visse l'Europa lunghi anni. Le istituzioni costituzionali si allargarono. Il censo e la capacitá apersero la via a' piú alti uffici, rotte tutte le barriere artificiali. Continuò la guerra piú aspra al feudalismo, alla manomorta, a' privilegi. La borghesia trovò largo pascolo alla sua attivitá e alla sua ambizione ne' parlamenti, ne' consigli comunali e provinciali, nella guardia nazionale, nel giurí, nelle accademie, nelle scuole, sottratte al clero. Le industrie e i commerci si svilupparono; si apersero altre fonti alla ricchezza. Un nuovo nome segnava la nuova potenza venuta su. Non si diceva piú « aristocrazia », si diceva « bancocrazia », alimentata dalla libera concorrenza. Chi aveva piú forza vinceva e dominava, forza di censo, d'ingegno e di lavoro. L'attivitá intellettuale, stimolata in tutti i versi, fra tanta pubblica prosperitá faceva miracoli. All'ombra della pace e della libertá fiorivano le scienze e le lettere. Anche dove gli ordini costituzionali non poterono vincere, come in Italia, la reazione allentò i suoi freni, la borghesia ebbe una parte piú larga alle pubbliche faccende, e vi s'introdusse un modo di vivere meno incivile. A poco a poco il vecchio si accostumava a vivere accanto al nuovo; il dritto divino e la volontá del popolo si associavano nelle leggi e negli scritti, formola del compromesso sul quale riposava il nuovo edificio; e venne tempo che una conciliazione parve possibile non solo fra il monarcato e il popolo, ma fra il papato e la libertá.

Adunque, sedati i primi bollori, quel movimento, che aveva aria di reazione, era in fondo la stessa Rivoluzione, che, ammaestrata dalla esperienza, moderava e disciplinava se stessa.

I disinganni, le rovine, tanti eccessi, un ideale cosí puro, cosí lusinghiero, profanato al suo primo contatto col reale, tutto questo dovea fare una grande impressione sugli spiriti e renderli meditativi. La reazione era il passato ancora vivo nelle moltitudini, assalito con una violenza che tirava in suo favore anche gl'indifferenti, e che ora rialzava il capo con superbia di vincitore. L'esperienza ammaestrò che il passato non si distrugge con un decreto, e che si richiedono secoli per cancellare dalla storia l'opera de' secoli. E ammaestrò pure che la forza allora edifica solidamente quando sia preceduta dalla persuasione, secondo quel motto di Campanella che « le lingue precedono le spade ». Evidentemente la Rivoluzione aveva errato, esagerato le sue idee e le sue forze; ed ora si rimetteva in via con minor passione, ma con maggior senso del reale, confidando piú nella scienza che nell'entusiasmo. Che cosa fu dunque il movimento del secolo decimonono, sbolliti i primi furori di reazione? Fu lo stesso spirito del secolo decimottavo, che dallo stato spontaneo e istintivo passava nello stadio della riflessione, e rettificava le posizioni, riduceva le esagerazioni, acquistava il senso della misura e della realtá, creava la scienza della rivoluzione. Fu lo spirito nuovo, che giungeva alla coscienza di sé e prendeva il suo posto nella storia. Châteaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Lamennais, Manzoni, Grossi, Pellico erano liberali non meno di Voltaire e Rousseau, di Alfieri e Foscolo. Sono anch'essi figli del secolo decimosettimo e decimottavo, il loro programma è sempre la « carta » dell'Ottantanove, il « credo » è sempre « libertá, patria, uguaglianza, dritti dell'uomo ». Il sentimento religioso, troppo offeso, si vendica, offende a sua volta: pure, non può sottrarsi alle strette della Rivoluzione. Risorge, ma impressionato dello spirito nuovo, col programma del secolo decimottavo. Ciò a cui mirano i neocattolici non è di negare quel programma, come fanno i puri reazionari, co' gesuiti in testa; ma è di conciliarlo col sentimento religioso, di dimostrare anzi che quello è appunto il programma del cristianesimo nella purezza delle sue origini. È la vecchia tesi di Paolo Sarpi, ripigliata e sostenuta con maggior splendore di parola e di scienza. La Rivoluzione

è costretta a rispettare il sentimento religioso, a discutere il cristianesimo, a riconoscere la sua importanza e la sua missione nella storia; ma, d'altra parte, il cristianesimo ha bisogno per suo passaporto del secolo decimottavo, e prende quel linguaggio e quelle idee, e odi parlare di una « democrazia cristiana » e di un « Cristo democratico », a quel modo che i liberali trasferiscono a significato politico parole scritturali, come l'« apostolato delle idee », il « martirio patriottico », la « missione sociale », la « religione del dovere ». La Rivoluzione, scettica e materialista, prende per sua bandiera « Dio e popolo »; e la religione, dommatica e ascetica, si fa valere come poesia e come morale, e lascia le altezze del soprannaturale e s'impregna di umanismo e di naturalismo, si avvicina alla scienza, prende una forma filosofica. Lo spirito nuovo raccoglie in sé gli elementi vecchi, ma trasformandoli, assimilandoli a sé, e in quel lavoro trasforma anche se stesso, si realizza ancora piú. Questo è il senso del gran movimento uscito dalla reazione del secolo decimonono, di una reazione mutata subito in conciliazione. E la sua forma politica è la monarchia « per la grazia di Dio e per la volontá del popolo ».

La base teorica di questa conciliazione è un nuovo concetto della veritá, rappresentata non come un assoluto immobile *a priori*, ma come un divenire ideale, cioè a dire secondo le leggi dell'intelligenza e dello spirito. Onde nasceva l'identitá dell'ideale e del reale, dello spirito e della natura, o, come disse Vico, la « conversione del vero col certo ». Il qual concetto da una parte ridonava ai fatti una importanza che era contrastata da Cartesio in qua, li allogava, li legittimava, li spiritualizzava, dava a quelli un significato e uno scopo, creava la filosofia della storia; d'altra parte realizzava il divino, togliendolo alle strettezze mistiche e ascetiche del soprannaturale e umanizzandolo. Il concetto adunque era in fondo radicalmente rivoluzionario, in opposizione recisa col medio evo e con lo scolasticismo, quantunque apparisca una reazione a tutto ciò che di troppo esclusivo e assoluto era nel secolo decimottavo. Sicché quel movimento, in apparenza reazionario, dovea condurre

a un nuovo sviluppo della Rivoluzione su di una base piú solida e razionale.

Il primo periodo del movimento fu detto « romantico », in opposizione al classicismo. Ebbe per contenuto il cristianesimo e il medio evo, come le vere fonti della vita moderna, il suo tempo eroico, mitico e poetico. Il Rinascimento fu chiamato « paganesimo », e quell'etá, che il Rinascimento chiamava « barbarie », risorse cinta di nuova aureola. Parve agli uomini rivedere dopo lunga assenza Dio e i santi e la Vergine e quei cavalieri vestiti di ferro e i tempii e le torri e i crociati. Le forme bibliche oscurarono i colori classici: il gotico, il vaporoso, l'indefinito, il sentimentale liquefecero le immagini, riempirono di ombre e di visioni le fantasie. Ne uscí nuovo contenuto e nuova forma. Il papato divenne centro di questo antico poema ringiovanito, il cui storico era Carlo Troya e l'artista Luigi Tosti: Bonifacio ottavo e Gregorio settimo ebbero ragione contro Dante e Federico secondo. Cronisti e trovatori furono disseppelliti; l'Europa ricostruiva pietosamente le sue memorie, e vi s'internava, vi s'immedesimava, ricreava quelle immagini e quei sentimenti. Ciascun popolo si riannodava alle sue tradizioni, vi cercava i titoli della sua esistenza e del suo posto nel mondo, la legittimitá delle sue aspirazioni. Alle antichitá greche e romane successero le antichitá nazionali, penetrate e collegate da uno spirito superiore e unificatore, dallo spirito cattolico. Si svegliava l'immaginazione, animata dall'orgoglio nazionale e da un entusiasmo religioso spinto sino al misticismo; e dal lungo torpore usciva piú vivace il senso metafisico e il senso poetico. Risorge l'alta filosofia e l'alta poesia. Lirica e musica, poemi filosofici e storici sono le voci di questo ricorso.

Ma il romanticismo come il classicismo erano forme sotto alle quali si manifestava lo spirito moderno. Foscolo e Parini nel loro classicismo erano moderni, e moderni erano nel loro romanticismo Manzoni e Pellico. Invano cerchi il candore e la semplicitá dello spirito religioso: è un passato rifatto e trasformato da immaginazione moderna, nella quale ha lasciato i suoi vestigi il secolo decimottavo. Non ci sono piú le passioni

ardenti e astiose di quel secolo, ma ci sono le sue idee: la tolleranza, la libertá, la fraternitá umana, consacrata da una religione di pace e di amore, purificata e restituita nella sua verginitá, nella purezza delle sue origini e de' suoi motivi. Una reazione cosí fatta giá non è piú reazione: è conciliazione, è la Rivoluzione stessa vinta, che non minaccia piú, e lascia il sarcasmo, l'ironia, l'ingiuria, e, trasformatasi in apostolato evangelico, prende abito umile e supplichevole dirimpetto agli oppressori, e fa suo il pergamo, fa suo Dio e Cristo, e la Bibbia diviene l'« ultima parola di un credente ». Lo spirito non rimane nelle vette del soprannaturale e nelle generalitá del dogma. Oramai, conscio di sé, plasma il divino a sua immagine, lo colloca e lo accompagna nella storia. La « divina commedia » è capovolta: non è l'umano che s'india, è il divino che si umanizza. Il divino rinasce, ma senti che giá innanzi è nato Bruno, Campanella e Vico.

La stella di Monti scintillava ancora, cinta di astri minori; Foscolo solitario meditava le *Grazie*, Romagnosi tramandava alla nuova generazione il pensiero del gran secolo vinto. E proprio nel 1815, tra il rumore de' grandi avvenimenti, usciva in luce un libriccino intitolato *Inni*, al quale nessuno badò. Foscolo chiudeva il suo secolo co' *Carmi*; Manzoni apriva il suo con gl'*Inni*. Il *Natale*, la *Passione*, la *Risurrezione*, la *Pentecoste* erano le prime voci del secolo decimonono. Natali, Marie e Gesú ce n'erano infiniti nella vecchia letteratura, materia insipida di canzoni e sonetti, tutti dimenticati. Mancata era l'ispirazione, da cui uscirono gl'inni de' santi padri e i canti religiosi di Dante e del Petrarca e i quadri e le statue e i templi de' nostri antichi artisti. Su quella sacra materia era passato il Seicento e l'Arcadia, insino a che disparve sotto il riso motteggiatore del secolo decimottavo. Ora la poesia faceva anche lei il suo « concordato ». Ricompariva quella vecchia materia, ringiovanita da una nuova ispirazione.

Ciò che move il poeta non è la santitá e il misterioso del dogma. Non riceve il soprannaturale con raccoglimento, con semplicitá di credente. Mira a trasportarlo nell'immaginazione, e, se posso dir cosí, a naturalizzarlo. Non è piú un « credo », è un

motivo artistico. Diresti che innanzi al giovine poeta ci sia il ghigno di Alfieri e di Foscolo, e che non si attenti di presentare a' contemporanei le disusate immagini se non pomposamente decorate. Non gli basta che siano sante: vuole che siano belle. L'idea cristiana ritorna innanzi tutto come arte, anzi come la sostanza dell'arte moderna, chiamata «romantica». La critica entrava giá per questa via, e fin d'allora sentivi parlare di «classico» e di «romantico», di «plastico» e di «sentimentale», di «finito» e d'«infinito». L'inno era poesia essenzialmente religiosa, la poesia dell'infinito e del soprannaturale. Sorgea come sfida a' classici per la materia e per la forma. Pure, il poeta, volendo esser romantico, rimane classico. Invano si arrampica tra le nubi del Sinai: non ci regge, ha bisogno di toccar terra; il suo spirito non riceve se non ciò che è chiaro, plastico, determinato, armonioso; le sue forme sono descrittive, rettoriche e letterarie, pur vigorose e piene di effetto, perché animate da immaginazione fresca in materia nuova. Vi senti lo spirito nuovo, che in quel ritorno delle idee religiose non abdica, e penetra in quelle idee e se le assimila, e vi cerca e vi trova se stesso. Perché la base ideale di quegl'*Inni* è sostanzialmente democratica: è l'idea del secolo battezzata e consacrata sotto il nome d'«idea cristiana», l'eguaglianza degli uomini tutti fratelli in Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi; è la famosa triade, «libertá, uguaglianza, fratellanza», vangelizzata; è il cristianesimo ricondotto alla sua idealitá e penetrato dallo spirito moderno. Onde nasce una rappresentazione pacata e soddisfatta, pittoresca nelle sue visioni, semplice e commovente ne' suoi sentimenti, come di un mondo ideale riconciliato e concorde, ove si armonizzano e si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della terra. Ivi è il Signore, che nel suo dolore pensò a tutt'i figli d'Eva; ivi è Maria, nel cui seno regale la femminetta depone la sua spregiata lacrima; ivi è lo Spirito, che scende, aura consolatrice, ne' languidi pensieri dell'infelice; ivi è il regno della pace, che il mondo irride, ma che non può rapire: il povero, sollevando le ciglia al cielo, «che è suo», volge i lamenti in giubilo, pensando a cui somiglia.

In questa ricostruzione di un mondo celeste accanto a una lirica di pace e di perdono, alta sulle collere e sulle cupidigie mondane, si sviluppa l'epica, quel veder le cose umane dal di sopra, con l'occhio dell'altro mondo. Questa novitá di contenuto, di forma e di sentimento rende altamente originale il *Cinque maggio*, composizione epica in forme liriche. L'individuo, grande ch'ei sia, non è che un'« orma del Creatore », un istrumento « fatale ». La gloria terrena, posto pure che sia vera gloria, non è in cielo che « silenzio e tenebre ». Sul mondano rumore sta la pace di Dio. È lui che atterra e suscita, che affanna e consola. La sua mano toglie l'uomo alla disperazione e lo avvia pe' floridi sentieri della speranza. Risorge il « *Deus ex machina* », il concetto biblico dell'uomo e dell'umanitá. La storia è la volontá imperscrutabile di Dio. Cosí vuole. A noi non resta che adorare il mistero o il miracolo, « chinar la fronte ». Meno comprendiamo gli avvenimenti, e piú siamo percossi di maraviglia, piú sentiamo Dio, l'incomprensibile. La storia anche di ieri si muta in leggenda, diviene poesia epica. Napoleone è un gran miracolo, un'orma piú vasta di Dio. A che fine? per quale missione? L'ignoriamo. È il secreto di Dio. Cosí volle. Rimane della storia la parte popolare o leggendaria, quella che piú colpisce le immaginazioni: le battaglie, le vicende assidue, gli avvenimenti straordinari, le grandi catastrofi, le miracolose conversioni. Il motivo epico nasce non dall'altezza e moralitá de' fini, ma dalla grandezza e potenza del genio, dallo sviluppo di una forza che arieggia il soprannaturale. Sono nove strofe, di cui ciascuna per la vastitá della prospettiva è quasi un piccolo mondo, e te ne viene una impressione, come da una piramide. A ciascuna strofa la statua muta di prospetto, ed è sempre colossale. L'occhio profondo e rapido dell'ispirazione divora gli spazi, aggruppa gli anni, fonde gli avvenimenti, ti dá l'illusione dell'infinito. Le proporzioni sono ingrandite da un lavoro tutto di prospettiva, nella maggior chiarezza e semplicitá dell'espressione. Le immagini, le impressioni, i sentimenti, le forme, tra quella vastitá di orizzonti, ingrandiscono anche loro, acquistano audacia di colori e di dimensioni. Trovi condensata la vita del grande uomo nelle

sue geste, nelle sue intimitá, nella sua azione storica, ne' suoi effetti su' contemporanei, nella sua solitudine pensosa: immensa sintesi, dove precipitano gli avvenimenti e i secoli, come incalzati e attratti da una forza superiore in quegli sdruccioli accavallantisi, appena frenati dalle rime.

Questo è il primo movimento, epico-lirico, del secolo decimonono. Al macchinismo classico succede il macchinismo teologico. Ma non è mero macchinismo, semplice colorito o abbellimento. È un contenuto redivivo nell'immaginazione, che ricostruisce a sua immagine la storia dell'umanitá e il cuore dell'uomo. È Cristo smarrito e ritrovato al di dentro di noi. Ritorna la provvidenza nel mondo, ricomparisce il miracolo nella storia, rifioriscono la speranza e la preghiera, il cuore si raddolcisce, si apre a sentimenti miti: su' disinganni e sulle discordie mondane spira un alito di perdono e di pace. Ciò che intravedeva Foscolo, disegnò Manzoni con un entusiasmo giovanile, riflesso di quell'entusiasmo religioso, che accompagnava a Roma il papa reduce, ispirava ad Alessandro la federazione cristiana, prometteva agli uomini stanchi un'èra novella di pace e riposo. La nuova generazione sorgeva tra queste illusioni; e mentre il vecchio Foscolo fantasticava un paradiso delle Grazie, allegorizzando con colori antichi cose moderne, Manzoni ricostruiva l'ideale del paradiso cristiano e lo riconciliava con lo spirito moderno. La mitologia se ne va, e resta il classicismo: il secolo decimottavo è rinnegato, e restano le sue idee. Mutata è la cornice: il quadro è lo stesso. Guardate il *Cinque maggio*. La cornice è una illuminazione artistica, una bell'opera d'immaginazione, da cui non esce alcuna seria impressione religiosa. Il quadro è la storia di un genio, rifatta dal genio. L'interesse non è nella cornice, è nel quadro.

Ben presto il movimento teologico diviene prettamente filosofico. Dio è l'assoluto, l'idea; Cristo è l'idea in quanto è realizzata, l'idea naturalizzata; lo Spirito è l'idea riflessa e consapevole, il Verbo; la Trinitá teologica diviene la base di una trinitá filosofica. Il Dio teologico è l'essere nel suo immediato, il nulla, un Dio astratto e formale, vuoto di contenuto. Dio

nella sua veritá è lo spirito che riconosce se stesso nella natura. Logica, natura, spirito, sono i tre momenti della sua esistenza, la sua storia: una storia dove niente è incomprensibile e arbitrario, tutto è ragionevole e fatale. Ciò che è stato dovea essere. La schiavitú, la guerra, la conquista, le rivoluzioni, i colpi di Stato non sono fatti arbitrari: sono fenomeni necessari dello spirito nella sua esplicazione. Lo spirito ha le sue leggi, come la natura; la storia del mondo è la sua storia, è logica viva, e si può determinare *a priori*. Religione, arte, filosofia, dritto, sono manifestazioni dello spirito, momenti della sua esplicazione. Niente si ripete, niente muore: tutto si trasforma in un progresso assiduo, che è lo spiritualizzarsi dell'idea, una coscienza sempre piú chiara di sé, una maggiore realtá.

In queste idee, codificate da Hegel, ricordi Machiavelli, Bruno, Campanella, soprattutto Vico. Ma è un Vico *a priori*. Quelle leggi, che egli traeva da' fatti sociali, ora si cercano *a priori* nella natura stessa dello spirito. Nasce un'appendice della *Scienza nuova*, la sua metafisica sotto nome di « logica »; compariscono vere teogonie o epopee filosofiche, con le loro ramificazioni. Hai la filosofia delle religioni, la storia della filosofia, la filosofia dell'arte, la filosofia del dritto, la filosofia della storia, illuminata dall'astro maggiore, la logica, o, come dice Vico, la « metafisica ». Tutto il contenuto scientifico è rinnovato. E non solo nell'ordine morale, ma nell'ordine fisico. Hai una filosofia della natura come una filosofia dello spirito. Anzi non sono che una sola e medesima filosofia, momenti dell'idea nella sua manifestazione.

Il misticismo, fondato sull'imperscrutabile arbitrio di Dio e alimentato dal sentimento, dá luogo a questo idealismo panteistico. Il sistema piace alla colta borghesia, perché da una parte, rigettando il misticismo, prende un aspetto laicale e scientifico, e dall'altra, rigettando il materialismo, condanna i moti rivoluzionari come esplosioni plebee di forze brute. Piace il concetto di un progresso inoppugnabile, fondato sullo sviluppo pacifico della coltura: alla parola « rivoluzione » succede la parola « evoluzione ». Non si dice piú « libertá », si dice « civiltá »,

« progresso », « coltura ». Sembra trovato oramai il punto, ove s'accordano autoritá e libertá, Stato e individuo, religione e filosofia, passato e avvenire. Anche le idee fanno la loro pace, come le nazioni. E il sistema diviene ufficiale sotto nome di « ecletismo ». La Rivoluzione gitta via il suo abito rosso, e si fa cristiana e moderata, sotto il vessillo tricolore, vagheggiando, come ultimo punto di fermata, le forme costituzionali, e tenendo a pari distanza i clericali col loro misticismo e i rivoluzionari col loro materialismo. Queste idee facevano il giro di Europa e divennero il « credo » delle classi colte. La parte liberale si costituí come un centro tra una dritta clericale e una sinistra rivoluzionaria, che essa chiamava i « partiti estremi ». Luigi Filippo realizzò questo ideale della borghesia, e l'ecletismo lo consacrò. Sembrò dopo lunga gestazione creato il mondo. Il problema era sciolto, il bandolo era trovato. Dio si poteva riposare. Chiusa oramai era la porta alla reazione e alla rivoluzione. Regnava il progresso pacifico e legale, governava la borghesia sotto nome di « partito liberale-moderato ». Teneva in iscacco la dritta, perché, se combatteva i gesuiti e gli oltramontani, onorava il cristianesimo, divenuto nel nuovo sistema l'idea riflessa e consapevole, lo spirito che riconosce se stesso. Non credeva al soprannaturale, ma lo spiegava e lo rispettava; non credeva a un Cristo divino, ma alzava alle stelle il Cristo umano; e della religione parlava con unzione, e con riverenza de' ministri di Dio. Cosí tirava dalla sua i cristiani liberali e patrioti e non urtava le plebi. E teneva a un tempo in iscacco la sinistra rivoluzionaria, perché, se respingeva i suoi metodi, se condannava le sue impazienze e le sue violenze, accettava in astratto le sue idee, confidando piú nell'opera lenta, ma sicura, dell'istruzione e dell'educazione che nella forza brutale. Per queste vie la Rivoluzione, sotto aspetto di conciliazione, si rendeva accettabile a' piú e si rimetteva in cammino.

Tra queste idee si formò la nuova critica letteraria. Rimasta fra le vuote forme rettoriche empirica e tradizionale, anch'ella gridò « libertá » nel secolo scorso, e, perduto il rispetto alle regole e all'autoritá, acquistò una certa indipendenza di giudizio,

illuminata ne' migliori dal buon senso e dal buon gusto. L'attenzione dall'esterno meccanismo si volse alla forza produttiva, cercando i motivi e il significato della composizione nelle qualitá dello scrittore: l'arte ebbe il suo « *cogito* » e trovò la sua formola nel motto: « Lo stile è l'uomo ». Ma era una critica d'impressioni piú che di giudizi, di osservazioni piú che di princípi. Con la nuova filosofia, il bello prese posto accanto al vero e al buono, acquistò una base scientifica nella logica, divenne una manifestazione dell'idea, come la religione, il dritto, la storia: avemmo una filosofia dell'arte, l'estetica. Stabilito un corso ideale della umanitá, l'arte entrò nel sistema allo stesso modo che tutte le altre manifestazioni dello spirito, e prese dalla qualitá dell'idea la sua essenza e il suo carattere. Materia principale della critica fu l'idea col suo contenuto: le qualitá formali ebbero il secondo luogo. Avemmo l'idea « orientale », l'idea « pagana » o « classica », l'idea « cristiana » o « romantica » nella religione, nella filosofia, nello Stato, nell'arte, in tutte le forme dell'attivitá sociale: uno sviluppo storico *a priori*, secondo la logica o le leggi dello spirito. La filosofia dell'idea divenne un antecedente obbligato di ogni trattato di estetica, come di ogni ramo dello scibile; e il problema fondamentale dell'arte fu cercare l'idea in ogni lavoro dell'immaginazione e misurarlo secondo quella. Rivenne sú il concetto cristiano-platonico dell'arte, espresso da Dante, ristaurato dal Tasso. La poesia fu il vero « sotto il velo della favola ascoso », o il vero « condito in molli versi ». Divenuta la favola un velo dell'idea, ritornavano in onore le forme mitiche e allegoriche, e le concezioni artistiche si trasformavano in costruzioni ideali: la *Divina commedia*, materia d'infiniti comenti filosofici, aveva il suo riscontro nel *Faust*. Venne in moda un certo filosofismo nell'arte anche presso i migliori, anche presso Schiller. E non solo la filosofia, ma anche la storia divenne il frontispizio obbligato della critica, trattandosi di coglier l'idea non nella sua astrattezza, ma nel suo contenuto, nelle sue apparizioni storiche. Sorsero investigazioni accuratissime sulle idee, sulle istituzioni, su' costumi, sulle tendenze dei secoli a cui si riferivano le opere d'arte, sulla formazione

successiva della materia artistica: al motto antico: « Lo stile è l'uomo » successe quest'altro: « La letteratura è l'espressione della societá ». Ne uscí un doppio impulso: sintetico e analitico. Posto che la storia non sia una successione empirica e arbitraria di fatti, ma la manifestazione progressiva e razionale dell'idea, una dialettica vivente, gli spiriti si affrettarono alla sintesi e costruirono vere epopee storiche secondo una logica preordinata. La storia del mondo fu rifatta, la via aperta da Vico fu corsa e ricorsa dal genio metafisico, e in tutte le direzioni: religioni, arti, filosofie, istituzioni politiche, leggi: la vita intellettuale, morale e materiale de' popoli. Questo fu il momento epico di tutte le scienze; nessuna poté sottrarsi al bagliore dell'idea; il mondo naturale fu costruito allo stesso modo che il mondo morale. Ma queste sintesi frettolose, queste soluzioni spesso arrischiate de' problemi piú delicati urtavano alcuna volta co' dati positivi della storia e delle singole scienze, ed erano troppo visibili le lacune, i raccozzamenti disparati, le interpretazioni forzate, gli artifici involontari. Accanto a quelle vaste costruzioni ideali sorse la paziente analisi: il metodo di Vico parve piú lungo e piú arduo, ma piú sicuro; e si ricominciò il lavoro *a posteriori*, ingolfandosi lo spirito nelle piú minute ricerche in tutt'i rami dello scibile. Il movimento di erudizione e d'investigazione, interrotto in Italia dalla invasione delle teorie cartesiane e da' sistemi assoluti del secolo decimottavo, tutti di un pezzo, tutti ragionamento, con superbo disdegno di citazioni, di esempli, di ogni autoritá dottrinale, quasi avanzo della scolastica, ora ripigliava con maggior forza in tutta la colta Europa, massime in Germania: ritornavano i Galilei, i Muratori e i Vico, si sviluppava lo spirito di osservazione e il senso storico, si aggrandiva il campo delle scienze, e dal gran tronco del sapere uscivano nuovi rami, soprattutto nelle scienze naturali, nelle scienze sociali e nelle discipline filologiche. La materia della coltura, stata prima poco piú che greco-romana, guadagnò di estensione e di profonditá. Abbracciò l'Oriente, il medio evo, il Rinascimento. È con tale attivitá di ricerca e di scoperta, che lo scibile ne fu rinnovato.

Stavano dunque di fronte due tendenze: l'una ideale, l'altra storica. Gli uni procedevano per via di categorie e di costruzioni; gli altri per via di osservazioni e d'induzioni. E spesso s'incontravano. La scuola ontologica teneva molto conto de' fatti, e proclamava che il vero ideale è storia, è l'idea realizzata. Non rimaneva perciò al di sopra della storia, nel regno de' princípi assoluti e immobili; anzi la sua metafisica non è altro che un progressivo divenire, la storia. Parimente la scuola storica era tutt'altro che empirica, ed usciva dalla cerchia de' fatti, ed aveva anch'essa i suoi preconcetti e le sue conietture. La piú audace speculazione si maritava con la piú paziente investigazione. Le due forze unite, ora parallele, ora in urto, ora di conserva, posero in moto tutte le facoltá dello spirito, e produssero miracoli nelle teorie e nelle applicazioni. Al secolo de' lumi succedette il secolo del progresso. Il genio di Vico fu il genio del secolo. E accanto a lui risorsero con fama europea Bruno e Campanella. Il secolo riverí ne' tre grandi italiani i suoi padri, il suo presentimento. E la *Scienza nuova* fu la sua Bibbia, la sua leva intellettuale e morale. Ivi trovavano condensate tutte le forze del secolo: la speculazione, l'immaginazione, l'erudizione. Di lá partiva quell'alta imparzialitá di filosofo e di storico, quella giustizia distributiva ne' giudizi, che fu la virtú del secolo. Passato e presente si riconciliarono, pigliando ciascuno il suo posto nel corso fatale della storia. E contro al fato non val collera, non giova dar di cozzo. Il dommatismo con la sua infallibilitá e lo scetticismo con la sua ironia cessero il posto alla critica, quella vista superiore dello spirito consapevole, che riconosce se stesso nel mondo e non si adira contro se stesso.

La letteratura non potea sottrarsi a questo movimento. Filosofia e storia diventano l'antecedente della critica letteraria. L'opera d'arte non è considerata piú come il prodotto arbitrario e subiettivo dell'ingegno nell'immutabilitá delle regole e degli esempli, ma come un prodotto piú o meno inconscio dello spirito del mondo in un dato momento della sua esistenza. L'ingegno è l'espressione condensata e sublimata delle forze collettive, il

cui complesso costituisce l'individualitá di una societá o di un secolo. L'idea gli è data con esso il contenuto; la trova intorno a sé, nella societá dove è nato, dove ha ricevuto la sua istruzione e la sua educazione. Vive della vita comune contemporanea, salvo che di quella è in lui piú sviluppata l'intelligenza e il sentimento. La sua forza è di unirvisi in ispirito, e questa unione spirituale dello scrittore e della sua materia è lo stile. La materia o il contenuto non gli può dunque essere indifferente; anzi è ivi che dee cercare le sue ispirazioni e le sue regole. Mutato il punto di vista, mutati i criteri. La letteratura del Rinascimento fu condannata come classica e convenzionale, e l'uso della mitologia fu messo in ridicolo. Quegl'ideali tutti di un pezzo, ch'erano decorati col nome di « classici », furono giudicati una contraffazione dell'ideale, l'idea nella sua vuota astrazione, non nelle sue condizioni storiche, non nella varietá della sua esistenza. Cadde la rettorica con le sue vuote forme, cadde la poetica con le sue regole meccaniche e arbitrarie, rivenne sú il vecchio motto di Goldoni: « Ritrarre dal vero, non guastar la natura ». Il piú vivo sentimento dell'ideale si accompagnò con la piú paziente sollecitudine della veritá storica. L'epopea cesse il luogo al romanzo, la tragedia al dramma. E nella lirica brillarono in nuovi metri le ballate, le romanze, le fantasie e gl'inni. La naturalezza, la semplicitá, la forza, la profonditá, l'affetto furono qualitá stimate assai piú che ogni dignitá ed eleganza, come quelle che sono intimamente connesse col contenuto. Dante, Shakespeare, Calderon, Ariosto, reputati i piú lontani dal classicismo, divennero gli astri maggiori. Omero e la Bibbia, i poemi primitivi e spontanei, teologici o nazionali, furono i prediletti. E spesso il rozzo cronista fu preferito all'elegante storico, e il canto popolare alla poesia solenne. Il contenuto nella sua nativa integritá valse piú che ogni artificiosa trasformazione di tempi posteriori. Furono sbanditi dalla storia tutti gli elementi fantastici e poetici, tutte quelle pompe fattizie, che l'imitazione classica vi aveva introdotto. E la poesia si accostò alla prosa, imitò il linguaggio parlato e le forme popolari.

VII

Tutto questo fu detto « romanticismo », « letteratura de' popoli moderni ». La nuova parola fece fortuna. La reazione ci vedeva un ritorno del medio evo e delle idee religiose, una condanna dell'aborrito Rinascimento, soprattutto del piú aborrito secolo decimottavo. I liberali, non potendo pigliarsela co' governi, se la pigliavano con Aristotile e coi classici e con la mitologia: piaceva essere almeno in letteratura rivoluzionario e ribelle alle regole. Il sistema era cosí vasto e vi si mescolavano idee e tendenze cosí diverse, che ciascuno potea vederlo con la sua lente e pigliarvi ciò che gli era piú comodo. I governi lasciavan fare, contenti che le guerricciuole letterarie distraessero le menti dalla cosa pubblica. In Italia ricomparivano i soliti fenomeni della servitú: battaglie in favore e contro la Crusca, quistioni di lingua, diverbi letterari, che finivano talora in denunzie politiche. La *Proposta* e il *Sermone all'Antonietta Costa* erano i grandi avvenimenti che succedevano alla battaglia di Waterloo. L'Italia risonò di « puristi » e « lassisti », di « classici » e « romantici ». Il giornalismo, mancata la materia politica, vi cercò il suo alimento. Il centro piú vivace di quei moti letterari era sempre Milano, dove erano piú vicini e piú potenti gl'impulsi francesi e germanici. Lá s'inaugurava nel *Caffé* il secolo decimottavo. E lá s'inaugurava ora nel *Conciliatore* il secolo decimonono. Manzoni ricordava Beccaria, e i Verri e i Baretti del nuovo secolo si chiamavano Silvio Pellico, Giovanni Berchet e gli ospiti di casa Manzoni, Tommaso Grossi e Massimo di Azeglio, divenuto sposo di Giulia Manzoni e anello fra la Lombardia e il Piemonte, dove sorgevano nello stesso giro d'idee Cesare Balbo e Vincenzo Gioberti. La vecchia generazione s'intrecciava con la nuova. Vivevano ancora, memorie del regno d'Italia, Foscolo, Monti, Giovanni e Ippolito Pindemonte, Pietro Giordani. Dirimpetto a Melchiorre Gioia vedevi Sismondi, italiano di mente e di cuore; e mentre il vecchio Romagnosi scrivea la *Scienza della costituzione*, il giovane Antonio Rosmini pubblicava il trattato *Della origine delle*

idee. Spuntavano Camillo Ugoni, Felice Bellotti, Andrea Maffei, il traduttore di Klopstok e di Schiller. Dirimpetto a' poeti vedevi i critici, dilettanti pure di poesia, Giovanni Torti, Ermes Visconti, Giovanni de Cristoforis, Samuele Biava. Nelle stesse file militavano Carlo Porta, Niccolò Tommaseo, i fratelli Cesare e Ignazio Cantú, e Maroncelli, e Confalonieri, e altri minori.

Cosa volevano i romantici, che levavano cosí alto la voce nel *Conciliatore*? Parlavano con audacia giovanile della vecchia generazione, s'inchinavano appena al gran padre Alighieri, vantavano gli scrittori stranieri soprattutto inglesi e tedeschi, non volevano mitologia, si beffavano delle tre unitá, e delle regole si curavano poco, e non curvavano il capo che innanzi alla ragione. Era il razionalismo o il libero pensiero applicato alla letteratura da uomini che in religione predicavano fede e autoritá. I classici, al contrario, miscredenti e scettici nelle cose della religione, erano qualificati superstiziosi in fatto di letteratura. Né parea ragionevole che Aristotile, detronizzato in filosofia, dovesse in letteratura rimanere sul suo trono. La lotta fu viva tra il *Conciliatore* e la *Biblioteca italiana*, a cui tenea bordone la *Gazzetta di Milano*. Vi si mescolavano ingenui e furfanti, scrittori coscienziosi e mestieranti. E dopo molto contendere, fra tante esagerazioni di offese e di difese, si venne in tale confusione di giudizi, che oggi stesso non si sa cosa era il romanticismo e in che si distingueva sostanzialmente dal classicismo. Molti sostenevano che il Monti era un ingegno romantico sotto apparenze classiche, e altri che Manzoni con pretensioni romantiche era in veritá un classico. Si cominciò a vedere chiaro quando fu posta da parte la parola « romanticismo », materia del litigio, e si badò alla qualitá della merce e non al suo nome. Al romanticismo, importazione tedesca, si sostituí a poco a poco un altro nome: « letteratura nazionale e moderna ». E su questo convennero tutti, romantici e classici. Il romanticismo rimase in Italia legato con le idee della prima origine germanica, diffusa dagli Schlegel e da' Tieck, in quella forma esagerata che prese in Francia, capo Victor Hugo. Respingevano il paganesimo, e riabilitavano il medio evo. Rifiutavano la mitologia classica, e preconizzavano

una mitologia nordica. Volevano la libertá dell'arte, e negavano la libertá di coscienza. Rigettavano il plastico e il semplice dell'ideale classico, e vi sostituivano il gotico, il fantastico, l'indefinito e il lugubre. Surrogavano il fattizio e il convenzionale dell'imitazione classica con imitazioni fattizie e convenzionali di peggior gusto. E, per fastidio del bello classico, idolatravano il brutto. Una superstizione cacciava l'altra. Ciò che era legittimo e naturale in Shakespeare e in Calderon, diveniva strano, grossolano, artificiale in tanta distanza di tempi, in tanta differenza di concepire e di sentire. Il romanticismo, in questa sua esagerazione tedesca e francese, non attecchí in Italia e giunse appena a scalfire la superficie. I pochi tentativi non valsero che a meglio accentuare la ripugnanza del genio italiano. E i romantici furono lieti quando poterono gittar via quel nome d'imprestito, fonte di tanti equivoci e litigi, e prendere un nome accettato da tutti. Anche in Germania il romanticismo fu presto attirato nelle alte regioni della filosofia, e, spogliatosi quelle forme fantastiche e quel contenuto reazionario, riuscí sotto nome di « letteratura moderna » nell'ecletismo, nella conciliazione di tutti gli elementi e di tutte le forme sotto i princípi superiori dell'estetica o della filosofia dell'arte.

Pigliando il romanticismo in quel suo primo stadio, quando si affermava come distinto, anzi in contraddizione col secolo scorso, e movea guerra ad Alfieri e proclamava una nuova riforma letteraria, il suo torto fu di non accorgersi che esso era in sostanza non la contraddizione, ma la conseguenza di quel secolo appunto contro il quale armeggiava. In Germania l'idea romantica sorse in opposizione all'imitazione francese, cosí alla moda sotto il gran Federico. Era una esagerazione, ma in quell'esagerazione si costituivano le prime basi di una letteratura nazionale, dalla quale uscivano Schiller e Goethe. E fu lavoro del secolo decimottavo. Schiller fu contemporaneo di Alfieri. Quando l'idea romantica s'affacciò in Italia, giá in Germania era scaduta, trasformatasi in un concetto dell'arte filosofico e universale. Goethe era giá alla sua terza maniera, a quel suo spiritualismo panteistico che produceva il *Faust*.

Il romanticismo veniva dunque in Italia troppo tardi, come fu poi dell'eghelismo. Parve a noi un progresso ciò che in Germania la coltura aveva giá oltrepassato e assorbito. La riforma letteraria in Italia, tanto strombazzata, non cominciava, ma continuava. Essa era cominciata nel secolo scorso. Era appunto la nuova letteratura, inaugurata da Goldoni e Parini, al tempo stesso che in Germania si gittavano le fondamenta della coltura tedesca. La differenza era questa: che la Germania reagiva contro l'imitazione francese e acquistava coscienza della sua autonomia intellettuale; dove l'Italia, associandosi alla coltura europea, reagiva contro la sua solitudine e la sua stagnazione intellettuale. L'Italia entrava nel grembo della coltura europea, e vi prendea il suo posto, cacciando via da sé una parte di sé, il seicentismo, l'Arcadia e l'accademia: la Germania al contrario iniziava la sua riforma intellettuale, rimovendo da sé la coltura francese e riannodandosi alle sue tradizioni. L'influenza francese non fu che una breve deviazione nel movimento di continuitá della vita tedesca: movimento fortificato nella lotta d'indipendenza, e che portò quel popolo nel secolo decimonono ad una chiara coscienza della sua autonomia nazionale e della sua superioritá intellettuale. Perciò la riforma tedesca procedette armonica e pacata con passaggi chiari, con progresso rapido, con intima consonanza in tutt'i rami dello scibile, non ricevendo ma dando l'impulso alla coltura europea. Esclusiva ed esagerata nel principio sotto nome di « romanticismo », la sua coltura in breve tempo abbracciò tutti gli orizzonti e conciliò tutti gli elementi della storia in una vasta unitá, della quale rimane monumento colossale la *Divina commedia* della coltura moderna, il *Faust*. Ivi tutte le religioni e tutte le colture, tutti gli elementi e tutte le forme si dánno la mano e si riconoscono partecipi del redivivo Pane, sottoposte alle stesse leggi, spirito o natura, espressioni di una sola idea, giá inconsapevoli e nemiche, ora unificate dall'occhio ironico della coscienza. Indi quella suprema indifferenza verso le forme, che fu detto lo « scetticismo » di Goethe, ed era la serenitá olimpica di una intelligenza superiore, la tolleranza di tutte le differenze, riconciliate e armonizzate nel mondo superiore della

filosofia e dell'arte. Cosí il misticismo romantico si trasformava nell'idealismo panteistico, l'idea cristiana nell'idea filosofica, il Cristo del Vangelo nel Cristo di Strauss, la teologia s'inabissava nella filosofia, il domma e il dubbio si fondevano nella critica, e il famoso « *cogito* » trovava il suo punto di arrivo e di fermata nella coscienza di sé, come spirito del mondo morale e naturale: punto d'arrivo divenuto stagnante nel superficiale ecletismo francese.

Quando Manzoni, tutto ancora pieno di Alfieri, fu a Parigi, ebbe le sue prime impressioni da quei circoli letterari che facevano opposizione all'Impero, e dove abitava lo spirito di Château-briand e madama di Staël. Di lá gli venne un riflesso della Germania, e si diede alla storia di quella letteratura. Strinse relazioni con uomini illustri delle due grandi nazioni: Cousin lo chiamava il suo « amico », Fauriel e Goethe mettevano sú il giovine poeta. Il suo orizzonte si allargò, vide nuovi mondi, e reagí contro la sua educazione letteraria, contro le sue adorazioni giovanili, contro Alfieri e Monti. A Milano, caduto il regno d'Italia, le nuove idee raccolsero intorno a sé i giovani, e Manzoni divenne il capo della scuola romantica. Cosí, mentre la Germania, percorso il ciclo filosofico e ideale della sua coltura, si travagliava intorno all'applicazione in tutte le sue scienze sociali o naturali, in Italia si disputava ancora de' princípi. Naturalmente, né Manzoni né altri poteva assimilarsi tutto il movimento germanico, lavoro di un secolo, e non lo vedevano che nella sua parte iniziale e superficiale. Ammiravano Schiller, Goethe, Herder, Kant, Fichte, Schelling, ma conoscevano assai meglio i nostri filosofi e letterati, e di quelli veniva loro come un'eco, spesso per studi e giudizi di seconda mano, spesso per intramessa di scrittori francesi. Rimasero essi dunque nella loro spontaneitá, ponendo le quistioni come le si ponevano in Italia, con argomenti e metodi propri; e ne uscí un romanticismo locale, puro di stravaganze ed esagerazioni forestiere, accomodato allo stato della coltura, timido nelle innovazioni, e tenuto in freno dalle tradizioni letterarie e dal carattere nazionale. Un romanticismo cosí fatto non era che lo sviluppo della

nuova letteratura sorta col Parini, e rimaneva nelle sue forme e ne' suoi colori prettamente italiano.

In effetti, i punti sostanziali di questo romanticismo concordano col movimento iniziato nel secolo scorso, e non è maraviglia che la lotta, continuata con tanto furore e con tanta confusione, finí nella piena indifferenza del popolo italiano, che riconosceva se stesso nelle due schiere. Volevano i romantici che l'Italia lasciasse i temi classici? E giá n'era venuto il fastidio, e avevi l'*Ossian*, il *Saul*, la *Ricciarda*, il *Bardo della selva nera*. Volevano che i personaggi fossero presi dal vero e che le forme fossero semplici e naturali? Ed ecco lá Goldoni, che predicava il medesimo. Spregiavano la vuota forma? E sotto questa bandiera avevano militato Parini, Alfieri e Foscolo; e appunto la risurrezione del contenuto, la ristorazione della coscienza era il carattere della nuova letteratura. Cosa erano le tre unitá e la mitologia, pomo della discordia, se non quistioni accessorie nella stessa famiglia? Fino un concetto del mondo meno assoluto e rigido, umano e anco religioso, intravedevi ne' *Sepolcri* di Foscolo e d'Ippolito Pindemonte. Adunque la scuola romantica, se per il suo nome, per le sue relazioni, pe' suoi studi e per le sue impressioni si legava a tradizioni tedesche e a mode francesi, rimase nel fondo scuola italiana per il suo accento, le sue aspirazioni, le sue forme, i suoi motivi; anzi fu la stessa scuola del secolo andato, che, dopo le grandi illusioni e i grandi disinganni, ritornava a' suoi princípi, alla naturalezza di Goldoni e alla temperanza di Parini. Erano di quella scuola piú i romantici, i quali avevano aria di combatterla, che i classici, suoi eredi di nome, ma eredi degeneri, appo i quali la sua vitalitá si mostrava esaurita nella pomposa vacuitá di Monti e nel purismo rettorico di Pietro Giordani. La scuola andava visibilmente declinando sotto il regno d'Italia e, non avendo piú novitá di contenuto, si girava in se stessa, divenuta sotto nome di «purismo» un gioco di frasi, intenta alla puritá del Trecento e all'eleganza del Cinquecento. Ritornavano in voga i grammatici, i linguisti e i retori; ripullulava sotto altro nome l'Arcadia e l'accademia. Cosí fu possibile la *Storia americana*

di Carlo Botta, uscita a Parigi quando appunto uscirono gl'*Inni*; e fu tal cosa, che gli stessi accademici della Crusca si sentirono oltrepassati e domandavano che lingua era quella. Furono i romantici che, insorgendo contro la scuola, la rìnsanguarono, e in aria di nemici furono i suoi veri eredi. Essi le apersero nuovo contenuto e nuovo ideale, le spogliarono la sua vernice classica e mitologica, l'accostarono a forme semplici, naturali, popolari, sincere, libere da ogni involucro artificiale e convenzionale, dalle esagerazioni rettoriche e accademiche, dalle vecchie abitudini letterarie non ancor dome, di cui vedi le orme anche tra gli sdegni di Alfieri e di Foscolo. Come, sotto forma di reazione, essi erano la stessa Rivoluzione, che, moderandosi e disciplinandosi, ripigliava le sue forze, tirando anche Dio al progresso e alla democrazia; cosí, sotto forma di opposizione, essi erano la nuova letteratura di Goldoni e di Parini, che si spogliava gli ultimi avanzi del vecchio, acquistava una coscienza piú chiara delle sue tendenze e, lasciando gl'ideali rigidi e assoluti, prendeva terra, si accostava al reale.

Questo sentimento piú vivo del reale era anche penetrato nel popolo italiano. Non era piú il popolo accademico, che batteva le mani in teatro alla *Virginia* e all'*Aristodemo* e applaudiva all'Italia ne' sonetti e nelle canzoni. Vide la libertá sotto tutte le sue forme, nelle sue illusioni, nelle sue promesse, ne' suoi disinganni, nelle sue esagerazioni. Il regno d'Italia, la spedizione di Murat, le promesse degli alleati, la lotta d'indipendenza della Spagna e della Germania, l'insorgere della Grecia e del Belgio aguzzavano il sentimento nazionale: l'unitá d'Italia non era piú un tema rettorico, era uno scopo serio, a cui si drizzavano le menti e le volontá. I piú arditi e impazienti cospiravano nelle societá secrete, contro le quali si ordinavano anche secretamente i sanfedisti. Fatto vecchio era questo. Ma il fatto nuovo era che nella grande maggioranza della gente istrutta si andava formando una coscienza politica, il senso del limite e del possìbile: la rettorica e la declamazione non avea piú presa sugli animi. La grandezza degli ostacoli rendea modesti i desidèri, e tirava gli spiriti dalle astrazioni alla misura dello scopo e alla

convenienza de' mezzi. La libertá trovava il suo limite nelle forme costituzionali, e il sentimento nazionale nel concetto di una maggiore indipendenza verso gli stranieri. Una nuova parola venne su: non si disse piú « rivoluzione », si disse « progresso ». E fu il maestoso cammino dell'idea nello spazio e nel tempo verso un miglioramento indefinito della specie, morale e naturale. Il progresso divenne la fede, la religione del secolo. Ed avea il suo lasciapassare, perché cacciava quella maledetta parola che era la « rivoluzione », e significava la naturale evoluzione della storia, e condannava le violente mutazioni. Il progresso raccomandava pazienza a' popoli, dimostrava compatibile ogni miglioramento con ogni forma di governo e si accordava con la filosofia cristiana, che predicava fiducia in Dio, preghiera e rassegnazione. Oltre a ciò, « libertá », « rivoluzione » indicavano scopi immediati e non tollerabili ai governi; dove « progresso », nel suo senso vago, abbracciava ogni miglioramento, e dava agio a' principi di acquistarsi lode a buon mercato, promovendo, non fosse altro, miglioramenti speciali che parevano innocui, com'erano le strade ferrate, l'illuminazione a gas, i telegrafi, la libertá del commercio, gli asili d'infanzia, i congressi scientifici, i comizi agrari. A poco a poco i liberali tornarono lá ond'erano partiti, e, non potendo vincere i governi, li lusingarono, sperarono riforme di principi, anche del papa: rifacevano i tempi di Tanucci, di Leopoldo, di Giuseppe, e rifacevano anche un po' quell'Arcadia. Certo, una teoria del progresso, che se ne rimetteva a Dio e all'Idea, dovea condurre a un fatalismo musulmano, e, rendendo i popoli troppo facilmente appagabili, potea sfibrare i caratteri, trasformare il liberalismo in una nuova Arcadia, come temea Giuseppe Mazzini, che vi contrapponeva la Giovine Italia. Pure i moti repressi del Ventuno e del Trentuno, i vari tentativi mazziniani mal riusciti, la politica del « non intervento » delle nazioni liberali, la potenza riputata insuperabile dell'Austria, la forza e la severitá de' governi, le fila spesso riannodate e spesso rotte disponevano gli animi ad uno studio piú attento de' mezzi, li piegavano a' compromessi, fortificavano il senso politico, rendevano impopolare la dottrina del « tutto o niente ». Lo stesso Mazzini, ch'era

all'avanguardia, avea nel suo linguaggio e nelle sue formole quell'accento di misticismo e di vaporoso idealismo che era penetrato nella filosofia e nelle lettere e che lo chiariva uomo del secolo, e mostravasi anche lui disposto a tener conto delle condizioni reali della pubblica opinione e a sacrificarvi una parte del suo ideale. Cosí, rammorbidite le passioni, confidenti nel progresso naturale delle cose e persuasi che anche sotto i cattivi governi si può promuovere la coltura e la pubblica educazione, i piú smessero l'azione politica diretta e si diedero agli studi: fiorirono le scienze, si sviluppò il senso artistico e il genio della musica e del canto; la Taglioni e la Malibran, la Rachel e la Ristori, Rossini e Bellini, le dispute scientifiche e letterarie, i romanzi francesi e italiani occupavano nella vita quel posto che la politica lasciava vuoto. In breve spazio uscivano in luce il *Carmagnola*, l'*Adelchi* e i *Promessi sposi*; la *Pia* del Sestini; la *Fuggitiva*, l'*Ildegonda*, i *Crociati* e il *Marco Visconti* del Grossi; la *Francesca da Rimini* del Pellico; la *Margherita Pusterla* del Cantú; l'*Ettore Fieramosca*, e piú tardi il *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio. Ultime venivano, con piú solenne impressione, le *Mie prigioni*. Ciclo letterario che fu detto « romantico »: un romanticismo italiano, che facea vibrare le corde piú soavi dell'uomo e del patriota, con quella misura, con quell'ideale internato nella storia, con quella storia fremente d'intenzioni patriottiche, con quella intimitá malinconica di sentimento, con quella finezza di analisi nella maggiore semplicitá de' motivi, che rivelava uno spirito venuto a maturitá e ne' suoi ideali studioso del reale. Con tinte piú crude e con intenzioni piú ardite comparivano l'*Arnaldo da Brescia* e l'*Assedio di Firenze*. Ciascuno sentiva sotto la scorza del medio evo palpitare le nostre aspirazioni: le minime allusioni, le piú lontane somiglianze erano còlte a volo da un pubblico che si sentiva uno con gli scrittori. Il romanticismo perdette la svrietá del suo contenuto: la parola stessa usciva di moda. Il medio evo non fu piú materia trattata con intenzioni storiche e positive. Fu l'involucro de' nostri ideali l'espressione abbastanza trasparente delle nostre speranze. Si sceglievano argomenti che meglio rappresentassero il pensiero o il sentimento

pubblico, come era la lega lombarda, trasformata in lotta italiana contro la Germania. Massimo d'Azeglio, che segna il passaggio dalla maniera principalmente artistica de' romantici ad una rappresentazione piú svelatamente politica, volgeva in mente un terzo romanzo, che dovea avere per materia la lega lombarda. Il pittore arieggiava allo scrittore. Uscivano dal suo pennello la *Sfida di Barletta*, il *Brindisi di Francesco Ferruccio*, la *Battaglia di Gavinana*, la *Difesa di Nizza*, la *Battaglia di Torino*. Il medesimo era del misticismo. L'ispirazione artistica, da cui erano usciti gl'*Inni* e il *Cinque maggio* e l'*Ermengarda*, non fu piú il quadro; fu l'accessorio, un semplice colore attaccaticcio sopra un fondo estraneo, filosofico e politico. Vennero gl'inni alle scienze, alle arti, gl'inni di guerra. Rimasero Madonne, angioli, santi e paradiso, a quel medesimo modo che prima Pallade, Venere e Cupido, semplici ornamenti e macchine poetiche, estranee all'intimo spirito della composizione o puramente arcadiche. Dove la poesia gitta via ogni involucro romantico e classico, è ne' versi del Berchet. E non poco vi contribuí lord Byron, vivuto lungo tempo in Venezia, di cui si sentono i fieri accenti nell'*Esule di Parga*. Se Giovanni Berchet fosse rimasto in Italia, probabilmente il suo genio sarebbe rimasto inviluppato nelle allusioni e nelle ombre del romanticismo. Ma, esule, portava a Londra i dolori e i furori della patria tradita e vinta. Fu l'accento della collera nazionale in una lirica, che, lasciate le generalitá de' sonetti e delle canzoni, s'innestò al dramma e colse la vita nelle piú patetiche situazioni.

La voce possente di questa lirica drammatica giunse solitaria in un'Italia, dove i secondi fini della prudenza politica avevano rintuzzata la veritá e virilitá dell'espressione. Si era trovata una specie di *modus vivendi*, come si direbbe oggi, una conciliazione provvisoria tra principi e popoli. I freni si allentavano, ci era una maggiore libertá di scrivere, di parlare, di riunirsi, sempre in nome del progresso, della coltura, della civiltá: gli avversari erano detti «oscurantisti». I principi facevano bocca da ridere, promettevano riforme; e sino il piú restio, Ferdinando secondo, chiamava alle cattedre, alla magistratura, a' ministeri uomini

colti, e per bocca di monsignor Mazzetti annunziava un largo riordinamento degli studi. Che si voleva piú? I liberali, con quel senso squisito dell'opportunitá che ha ciascuno nell'interesse proprio, inneggiavano a' principi, stringevano la mano a' preti, fino ridevano a' gesuiti. Fu allora che apparve in Italia un'opera stranissima, il *Primato* di Vincenzo Gioberti. Ivi con molta facilitá di eloquio, con grande apparato di erudizione, con superbia e ricercatezza di formole si proclamava il primato della civiltá italiana, riannodata attraverso le glorie romane alle tradizioni italo-pelasgiche, fondata sul papato, restitutore della religione nella sua puritá, riconciliato con le idee moderne, e tendente all'autocrazia dell'ingegno e al riscatto delle plebi. La creazione, sostituita al «divenire» egheliano, rimetteva le gambe al soprannaturale e alla rivelazione: tutto il Risorgimento era dichiarato eterodosso o acattolico, e il presente si ricongiungeva immediatamente col medio evo. Era la conciliazione politica sublimata a filosofia, era la filosofia costruita ad uso del popolo italiano. Frate Campanella pareva uscito dalla sua tomba. L'impressione fu immensa. Sembrò che ci fosse alfine una filosofia italiana. Vi si vedevano conciliate tutte le opposizioni: il papa a braccetto co' principi, i principi riamicati a' popoli, il misticismo internato nel socialismo, Dio e progresso, gerarchia e democrazia: un bilanciere universale. Il movimento era visibilmente politico, non religioso e non filosofico. E ciò che ne uscí non fu giá né una riforma religiosa né un movimento intellettuale, ma un moto politico, tenuto in piede dall'equivoco e crollato al primo urto de' fatti. Questa era la faccia della societá italiana. Era un ambiente, nel quale anche i piú fieri si accomodavano, non scontenti del presente, fiduciosi nell'avvenire: i liberali biascicavano «paternostri», e i gesuiti biascicavano «progresso e riforme». La situazione in fondo era comica, e il poeta che seppe coglierne tutt'i segreti fu Giuseppe Giusti. La Toscana, dopo una prodigiosa produzione di tre secoli, non aveva piú in mano l'indirizzo letterario d'Italia. Si era addormentata col riso del Berni sul labbro. La Crusca l'aveva inventariata e imbalsamata. Resisté piú che poté nel suo sonno,

respingendo da sé gl'impulsi del secolo decimottavo. Quando si sentí il bisogno d'una lingua meno accademica, prossima per naturalezza e brio al linguaggio parlato, molti si diedero al dialetto locale, altri si gittarono alle forme francesi, altri, col padre Cesari a capo, l'andavano pescando nel Trecento. Non veniva innanzi la soluzione piú naturale: cercarla colá dove era parlata, cercarla in Toscana. La Rivoluzione avea ravvicinati gl'italiani, suscitati interessi, idee, speranze comuni. Firenze, la cittá prediletta di Alfieri e di Foscolo, dopo il Ventuno vide nelle sue mura accolti esuli illustri di altre parti d'Italia. Grazie al Vieusseux, vi sorgeva un centro letterario in gara con quello di Milano. Manzoni e D'Azeglio andavano pe' colli di Pistoia raccattando voci e proverbi della lingua viva. Gl'italiani si studiavano di comparire toscani; i toscani, come Niccolini e Guerrazzi, si studiavano di assimilarsi lo spirito italiano. Risorgeva in Firenze una vita letteraria, dove l'elemento locale, prima timido e come sopraffatto, ripigliava la sua forza con la coscienza della sua vitalitá. Firenze riacquistava il suo posto nella coltura italiana per opera di Giuseppe Giusti. Sembrava un contemporaneo di Lorenzo de' Medici, che gittasse una occhiata ironica sulla societá quale l'aveva fatta il secolo decimonono. Quelle finezze politiche, quelle ipocrisie dottrinali, quella mascherata universale, sotto la quale ammiccavano le idee liberali gli « Arlecchini », i « Girella », gli « eroi da poltrona », furono materia di un riso non privo di tristezza. Era Parini tradotto dal popolino di Firenze, con una grazia e una vivezza che dava l'ultimo contorno alle immagini e le fissava nella memoria. Ciascun sistema d'idee medie, nel suo studio di contentare e conciliare gli estremi, va a finire irreparabilmente nel comico. Tutto quell'equilibrio dottrinale, cosí laboriosamente formato, del secolo decimonono, tutta quella vasta sistemazione e conciliazione dello scibile in costruzioni ideali, quel misticismo impregnato di metafisica, quella metafisica del divino e dell'assoluto declinante in teologia, quel volterianismo inverniciato d'acqua benedetta, tutto si dissolveva innanzi al ghigno di Giuseppe Giusti.

Giacomo Leopardi segna il termine di questo periodo. La metafisica, in lotta con la teologia, si era esaurita in questo tentativo di conciliazione. La moltiplicitá de' sistemi avea tolto credito alla stessa scienza. Sorgeva un nuovo scetticismo, che non colpiva piú solo la religione o il soprannaturale: colpiva la stessa ragione. La metafisica era tenuta come una succursale della teologia. L'idea sembrava un sostituto della provvidenza. Quelle filosofie della storia, delle religioni, dell'umanitá, del dritto avevano aria di costruzioni poetiche. La teoria del progresso o del fato storico nelle sue evoluzioni sembrava una fantasmagoria. L'abuso degli elementi provvidenziali e collettivi conduceva diritto all'onnipotenza dello Stato, al centralismo governativo. L'ecletismo pareva una stagnazione intellettuale, un mare morto. L'apoteosi del successo rintuzzava il senso morale, incoraggiava tutte le violenze. Quella conciliazione tra il vecchio ed il nuovo, tollerata pure come temporanea necessitá politica, sembrava in fondo una profanazione della scienza, una fiacchezza morale. Il sistema non attecchiva piú: cominciava la ribellione. Mancata era la fede nella rivelazione: mancava ora la fede nella stessa filosofia. Ricompariva il mistero. Il filosofo sapeva quanto il pastore. Di questo mistero fu l'eco Giacomo Leopardi nella solitudine del suo pensiero e del suo dolore. Il suo scetticismo annunzia la dissoluzione di questo mondo teologico-metafisico, e inaugura il regno dell'arido vero, del reale. I suoi *Canti* sono le piú profonde e occulte voci di quella transizione laboriosa che si chiamava « secolo decimonono ». Ci si vede la vita interiore sviluppatissima. Ciò che ha importanza non è la brillante esterioritá di quel secolo del progresso, e non senza ironia vi si parla delle « sorti progressive » dell'umanitá. Ciò che ha importanza è l'esplorazione del proprio petto, il mondo interno: virtú, libertá, amore, tutti gl'ideali della religione, della scienza e della poesia, ombre e illusioni innanzi alla sua ragione, e che pur gli scaldano il cuore e non vogliono morire. Il mistero distrugge il suo mondo intellettuale, lascia inviolato il suo mondo morale. Questa vita tenace di un mondo interno, malgrado

la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalitá di Leopardi e dá al suo scetticismo una impronta religiosa. Anzi è lo scetticismo di un quarto d'ora quello in cui vibra un cosí energico sentimento del mondo morale. Ciascuno sente lí dentro una nuova formazione.

L'istrumento di questa rinnovazione è la critica, covata e cresciuta nel seno stesso dell'ecletismo. Il secolo, sorto con tendenze ontologiche e ideali, avea posto esso medesimo il principio della sua dissoluzione: l'idea vivente, calata nel reale. Nel suo cammino il senso del reale si va sempre piú sviluppando, e le scienze positive prendono il disopra, cacciando di nido tutte le costruzioni ideali e sistematiche. I nuovi dogmi perdono il credito. Rimane intatta la critica. Ricomincia il lavoro paziente dell'analisi. Ritorna a splendere sull'orizzonte intellettuale Galileo accompagnato con Vico. La Rivoluzione, arrestata e sistemata in organismi provvisorii, ripiglia la sua libertá, si riannoda all'Ottantanove, tira le conseguenze. Comparisce il socialismo nell'ordine politico, il positivismo nell'ordine intellettuale. Il verbo non è piú solo «libertá», ma «giustizia», la parte fatta a tutti gli elementi reali dell'esistenza, la democrazia non solo giuridica ma effettiva. La letteratura si va anche essa trasformando. Rigetta le classi, le distinzioni, i privilegi. Il brutto sta accanto al bello, o, per dir meglio, non c'è piú né bello né brutto, non ideale e non reale, non infinito e non finito. L'idea non si stacca, non soprastá al contenuto. Il contenuto non si spicca dalla forma. Non ci è che una cosa, il vivente. Dal seno dell'idealismo comparisce il realismo nella scienza, nell'arte, nella storia. È un'ultima eliminazione di elementi fantastici, mistici, metafisici e rettorici. La nuova letteratura, rifatta la coscienza, acquistata una vita interiore, emancipata da involucri classici e romantici, eco della vita contemporanea universale e nazionale, come filosofia, come storia, come arte, come critica, intenta a realizzare sempre piú il suo contenuto, si chiama oggi, ed è, la «letteratura moderna».

L'Italia, costretta a lottare tutto un secolo per acquistare l'indipendenza e le istituzioni liberali, rimasta in un cerchio

d'idee e di sentimenti troppo uniforme e generale, subordinato a' suoi fini politici, assiste ora al disfacimento di tutto quel sistema teologico-metafisico-politico, che ha dato quello che le potea dare. L'ontologia con le sue brillanti sintesi avea soverchiate le tendenze positive del secolo. Ora è visibilmente esaurita, ripete se stessa, diviene accademica, perché accademia e Arcadia è la forma ultima delle dottrine stazionarie. Vedete Cousin col suo ecletismo dottrinario. Vedete il Prati in *Satana e le Grazie* e nell'*Armando*. Vedete la *Storia universale* di Cesare Cantú. Erede dell'ontologia è la critica, nata con essa, non ancor libera di elementi fantastici e dommatici attinti nel suo seno, come si vede in Proudhon, in Renan, in Ferrari, ma con visibile tendenza meno a porre e a dimostrare che a investigare. La paziente e modesta monografia prende il posto delle sintesi filosofiche e letterarie. I sistemi sono sospetti, le leggi sono accolte con diffidenza, i princípi piú inconcussi sono messi nel crogiuolo, niente si ammette piú che non esca da una serie di fatti accertati. Accertare un fatto desta piú interesse che stabilire una legge. Le idee, i motti, le formole, che un giorno destavano tante lotte e tante passioni, sono un repertorio di convenzione, non rispondente piú allo stato reale dello spirito. C'è passato sopra Giacomo Leopardi. Diresti che, proprio appunto quando s'è formata l'Italia, si sia sformato il mondo intellettuale e politico da cui è nata. Parrebbe una dissoluzione, se non si disegnasse, in modo vago ancora, ma visibile, un nuovo orizzonte. Una forza instancabile ci sospinge, e, appena quietate certe aspirazioni, si affacciano le altre.

L'Italia è stata finora avviluppata come di una sfera brillante, la sfera della libertá e della nazionalitá, e ne è nata una filosofia e una letteratura, la quale ha la sua leva fuori di lei, ancorché intorno a lei. Ora si dee guardare in seno, dee cercare se stessa: la sfera dee svilupparsi e concretarsi come sua vita interiore. L'ipocrisia religiosa, la prevalenza delle necessitá politiche, le abitudini accademiche, i lunghi ozi, le reminiscenze d'una servitú e abbiezione di parecchi secoli, gl'impulsi estranei soprapposti al suo libero sviluppo, hanno creata una coscienza

artificiale e vacillante, le tolgono ogni raccoglimento, ogn'intimitá. La sua vita è ancora esteriore e superficiale. Dee cercare se stessa, con vista chiara, sgombra da ogni velo e da ogni involucro, guardando alla cosa effettuale, con lo spirito di Galileo, di Machiavelli. In questa ricerca degli elementi reali della sua esistenza, lo spirito italiano rifará la sua coltura, ristaurerá il suo mondo morale, rinfrescherá le sue impressioni, troverá nella sua intimitá nuove fonti d'ispirazione, la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertá, la patria, la scienza, la virtú, non come idee brillanti, viste nello spazio, che gli girino intorno, ma come oggetti concreti e familiari, divenuti il suo contenuto.

Una letteratura simile suppone una seria preparazione di studi originali e diretti in tutt'i rami dello scibile, guidati da una critica libera da preconcetti e paziente esploratrice; e suppone pure una vita nazionale, pubblica e privata, lungamente sviluppata. Guardare in noi, ne' nostri costumi, nelle nostre idee, ne' nostri pregiudizi, nelle nostre qualitá buone e cattive; convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandocelo e trasformandolo; « esplorare il proprio petto », secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi: questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna, della quale compariscono presso di noi piccoli indizi con vaste ombre. Abbiamo il romanzo storico: ci manca la storia e il romanzo. E ci manca il dramma. Da Giuseppe Giusti non è uscita ancora la commedia. E da Leopardi non è uscita ancora la lirica. Ci incalza ancora l'accademia, l'Arcadia, il classicismo e il romanticismo. Continua l'enfasi e la rettorica, argomento di poca serietá di studi e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e del lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferioritá. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione. Giá vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti.

NOTA

I

Il De Sanctis non concepí il proposito di scrivere la *Storia della letteratura italiana* prima dell'estate del 1868, quando egli aveva giá oltrepassato i cinquant'anni. Pure, può dirsi che questo libro si fosse andato preparando in lui fin da qualche anno innanzi il 1848, nel tempo che teneva in Napoli corsi di lezioni sugli scrittori italiani, e avvertiva a ogni istante la povertá delle nostre vecchie storie letterarie. Effetto dei giudizi del maestro è certamente l'aspirazione, che esprimeva nel 1847 il suo scolaro Luigi La Vista: «Se potessi insegnare, professare un corso, farei una storia della letteratura italiana. Tiraboschi, Andrés, Sismondi, Ginguené, Corniani, Ugoni, Maffei, Villemain, chiacchiere, chiacchiere, chiacchiere. Una storia della letteratura italiana sarebbe una storia d'Italia. Che studi, che ricerche, che novitá!» (1). E giá il De Sanctis stesso, dando fuori, nel 1852, dal carcere di Castel dell'Ovo, il manifesto per la stampa della traduzione, alla quale attendeva, del *Manuale di storia generale della poesia* del Rosenkranz, e notando che nell'opera tedesca la storia della letteratura italiana non aveva quelle larghe proporzioni che lettori italiani dovevano desiderare, prometteva di arricchire la sua traduzione di un «lavoro speciale sopra i maggiori poeti italiani» (2). Ma l'edizione del libro del Rosenkranz non andò oltre il secondo volume, interrotta, com'è noto, dalla partenza del De Sanctis per l'esilio.

Durante il quale (1853-1860), cosí a Torino come a Zurigo, egli tenne larghi corsi su Dante, sul Petrarca, sull'Ariosto, su quasi

(1) *Scritti*, ed. Villari, pp. 182-3.

(2) Si vedano le *Pagine sparse* del De Sanctis, edite da me nella rivista *La critica*, x (1912), 146-7.

tutti i poeti italiani, ed ebbe anche occasione di comunicare al pubblico qualcosa dei suoi studi sull'argomento negli articoli da rivista, che poi raccolse nei primi *Saggi critici*; ma, sebbene l'inconsapevole maturazione del disegno continuasse certamente in lui, non si ha notizia alcuna che vagheggiasse, allora, in modo determinato, il pensiero di scrivere un libro organico sulla letteratura italiana. Né mai parve cosí lungi da siffatta impresa come nei primi anni del suo ritorno in patria, dal 1860 al 1865, allorché non solo i suoi amici, ma esso medesimo considerava la sua attivitá letteraria come un passato; tanto il sentimento patriottico e politico, fortissimo in lui, lo rinserrava nella sua cerchia, dalla quale gli sembrava che non sarebbe piú venuto fuori. Furono gli amici e gli scolari che, con le loro premure e perfino col sostituire l'opera propria alla sua come di raccoglitori e di editori, lo indussero a lasciar pubblicare, nel 1866, lo smilzo volumetto dei primi *Saggi critici*; la cui prefazione, scritta non dall'autore, ma dal Montefredini, suona quasi come un elogio funebre. « Invitato dall'editore — diceva il Montefredini — ad accompagnarli d'alcuna mia parola or che ne vengono alla luce, non ho potuto farlo senza sconforto, pensando che questo è l'unico e forse l'ultimo frutto d'un ingegno, che altrove avrebbe guidato gli studi ad alta mèta e qui interrompe nel bel meglio la sua carriera. Questi scritti, composti tutti a' dí passati, mi risuonano dolorosamente nell'anima come l'eco di un gran mondo passato » (1).

Se non che, come sovente accade, quando codesti lamenti diventavano piú forti, allora appunto il De Sanctis veniva ricondotto agli studi, per cagioni che possono sembrare « esterne » solo a chi ignori che le ragioni interne prendono volentieri l'aspetto di cagioni esterne e colgono a volo le « occasioni ». Nel 1865, la sua elezione a socio della reale Accademia di scienze morali e politiche di Napoli indusse il De Sanctis a comporre, quasi per dovere accademico, e a leggere in quell'istituto, una memoria di argomento letterario; e questa fu per l'appunto (vedi combinazione!) una critica a fondo della *Storia della letteratura italiana* del Cantú, allora pubblicata. Circa quel tempo altresí, i bisogni economici lo

(1) *Saggi critici* di FRANCESCO DE SANCTIS, Napoli, Stabilimento dei classici italiani, 1866. La prefazione ha la data del febbraio. Nell'esemplare che io posseggo di quest'edizione, ormai rarissima, è la seguente postilla manoscritta: « De Sanctis: uno dei tanti eletti ingegni, che furono uccisi dalla politica », ecc.

spinsero a cercare qualche fonte di guadagno; ed egli, che era stato giá piú volte ministro e aveva grande parte nella vita politica, non seppe trovare altro piú fruttuoso lavoro che la rielaborazione dei suoi vecchi appunti di lezioni: cagione esterna, anche codesta del bisogno economico, che è poi una ragione interna. Sappiamo cosí, da un suo biografo del 1865, che egli disegnava di dar fuori cinque volumi, dei quali uno avrebbe contenuto i *Saggi critici*, un altro il corso sul Petrarca, due i corsi su Dante, e il quinto « una rapida esposizione della letteratura italiana » (1).

Dal 1866, dopo la raccolta giá menzionata dei *Saggi critici*, cominciò per lui un periodo fecondo di lavoro letterario, che durò fervidissimo, con piccole interruzioni, per circa un decennio. Nel 1868 il De Sanctis attendeva alla ristampa dei *Saggi critici* con aggiunte, e alla redazione e stampa del *Saggio sul Petrarca* (editi entrambi i volumi nel 1869); e diventava, intanto, collaboratore assiduo della *Nuova Antologia*. Nello stesso anno 1868 si accingeva a comporre l'opera su Dante, che egli diceva quasi pronta e che sarebbe stata divisa in tre volumi, da pubblicarsi un volume all'anno (2). Ma quest'opera cedette poi il luogo all'altra (consigliata forse anch'essa apparentemente da cagioni estrinseche, dal maggior lucro che proviene da un libro scolastico, ma effettivamente dalla necessitá intrinseca del suo pensiero) di una breve storia della letteratura italiana per le scuole liceali. In una sua lettera del 1868, probabilmente dell'estate, all'amico Marciano (benemerito veramente, perché, messosi attorno al De Sanctis e agevolategli le trattative con gli editori e le fatiche della stampa, gli spianò la via alla produzione letteraria), è detto: « Ecco ora una notizia che ti piacerá. Ho messo mano ad una Storia della nostra letteratura in un volume solo, ad uso dei licei. *Tengo immensi materiali raccolti.* E nelle vacanze parlamentari sará bella e fatta » (3).

Concluso infatti un accordo con l'editore Antonio Morano di Napoli (che gli avrebbe pagato dugento lire al mese, quante occorrevano ai suoi bisogni, in cambio di quaranta cartelle di manoscritto), il De Sanctis si mise all'opera, sempre con l'intento preconcetto di scrivere un compendio pei licei. E qui cominciò

(1) N. GAETANI TAMBURINI, in DE SANCTIS, *Scritti vari*, ed. Croce, II, 286.

(2) Brano di lettera edito da me, *Scritti vari* cit., II, 304.

(3) *Scritti vari* cit., II, 241.

veramente il peso delle «cagioni esterne»: ossia la lotta tra l'impegno, che egli, seguendo la sua illusione, aveva preso con l'editore, di fare un'opera in un sol volume, e le conseguenti pretese dell'editore, che voleva restringere il volume e il compenso, da una parte; e, dall'altra, la natura del suo ingegno e la logica dell'opera, che lo portavano a un lavoro strettamente scientifico, richiedente lo sviluppo che è proprio d'un libro scientifico. Le sue lettere all'editore, il compianto don Antonio Morano (che volle farmene dono anni addietro, e che io, a mia volta, ho donato alla biblioteca della Societá napoletana di storia patria, dopo averne pubblicati alcuni estratti), ci fanno assistere alle varie fasi di questa lotta.

Alla metá del dicembre 1869, il De Sanctis aveva scritto giá tre capitoli del libro e si preparava al quarto: «È un lavoro interamente nuovo — dice in una lettera a un amico, che gli faceva da intermediario presso l'editore, — e a cui ho consacrato piú di sei ore al giorno. Il terzo capitolo, intitolato *Lirica di Dante*, è un lavoro di cui non c'è esempio nella critica nostra e straniera». Ma, nonostante questa coscienza che egli mostrava dell'originalitá del lavoro che andava compiendo, persisteva nel credere di aver per le mani «un libro di testo», il quale, «debitamente annunziato, fin dal nuovo anno scolastico sarebbe adottato in una infinitá di scuole» (1). Il 14 aprile del 1870 era giunto giá al Boccaccio: «Ora sto scrivendo del Boccaccio, e ho dovuto spendere una decina di giorni a consultar libri e a rileggere le sue opere: piú di diciotto volumi» (2). L'8 giugno, si era avveduto dell'impossibilitá di contenere la trattazione in un sol volume, pur fermo restando nella credenza che l'opera sua si rivolgesse ai licei: «Con duecento cartelle è finito il secolo decimoquarto, che è la grande base letteraria. Dovrei ora compiere il lavoro in altre centoventi cartelle, secondo il nostro accordo. Se volete, io son pronto a chiudermi in questo spazio, e scriverò il resto a grandi tratti. Ma verrebbe un lavoro sforzato e sproporzionato con la base. Ora che son giunto alla metá e che ho il lavoro tutto ben disegnato avanti, sento che in centoventi cartelle, a far la storia

(1) Op. cit., II, 241. La lettera, che ha solo la data del 14, senza mese e anno, fu da me creduta dei primi del 1870; ma dev'essere invece del 14 dicembre 1869, per l'allusione che vi si legge alla nomina del Correnti a ministro di pubblica istruzione, nomina che fu appunto del 14 dicembre di quell'anno.

(2) Op. cit., II, 242.

a dovere, posso giungere fino al Tasso. E sarebbe un buon volume pel nuovo anno scolastico. Dal Tasso fino ad oggi, sarebbe un secondo volume ». E soggiungeva al fine di persuadere l'editore: « Anche a farla in seicentoquaranta cartelle, sarebbe sempre la storia piú breve che si sia scritta finora, e adatta a un corso liceale di due anni » (1). Ma l'editore non ne voleva sapere, e il De Sanctis ricorreva ai soliti intermediari, e a uno di essi scriveva: « Se questo non gli piace, mi stringerò a sole ottanta cartelle; di piú finirò in ottobre, riserbandomi la noia di ripigliare il lavoro e fare un compendio veramente utile ai giovani in altra edizione. Se mi verrá biasimo di fare un lavoro imperfetto, ne farò la girata al signor Morano, e deplorerò da quante piccole miserie dipendano i lavori letterari. Credevo che il signor Morano avesse piú confidenza in me, e mi lasciasse fare il lavoro come io intendo vada fatto, perché riesca un compendio utile per le scuole. E guastare il lavoro per poche centinaia di franchi di piú o di meno, è tale miseria, che non mi entra nello spirito » (2). Alla fine, l'editore, spinte o sponte, dovette acconciarsi all'ampliamento dell'opera da un volume a due, e nel luglio del 1870 il De Sanctis dava compiuto il primo volume, che terminava nella prima edizione col capitolo XI: « Lá è la vera metá della *Storia* » (3). Il volume uscí nell'agosto: « Mi si assicura da molti — egli scriveva il 23 di quel mese — che sia uscito il primo volume. È curioso che l'autore sia l'ultimo a saperlo. E come può essere uscito, se non ho corretto le ultime strisce dell'ultimo capitolo? Spero che non abbiate fatto un pasticcio per troppa fretta » (4). Ricevuto poi il volume: « noto con dispiacere — scriveva il due settembre — parecchi errori di stampa, specialmente verso la fine, della quale non mi avete mandato le strisce. Per darvi un esempio, ci trovo ' carcere ' e deve dire ' cercare '! A Napoli, non s'intende ancora che una bella edizione deve avere per prima qualitá la correzione » (5). Egli contava di finire il secondo volume pel dicembre di quell'anno 1870 (6). Ma pel secondo volume ricominciarono i guai. Il venti settembre del 1870, era ancora attorno al capitolo sul Machiavelli, come si vede da un'allusione all'entrata

(1) Op. cit., II, 243.
(2) Op. cit., II, 245.
(3) Op. cit., II, 245-6.
(4) Op. cit., II, 246-7.
(5) Op. cit., II, 247.
(6) Op. cit., II, 246.

degli italiani in Roma e alla fine del potere temporale (1). Nell'aprile del 1871 annunziava all'editore: « Secondo il nostro contratto, rimarrebbero altre quaranta cartelle, ma ce ne saranno molto piú, e *gratis*, essendo l'eccesso tutto al mio peso... Naturalmente, tutta la letteratura moderna sará tema di un sol capitolo, proponendomi poi farne a mie spese un volume speciale » (2). L'illusione è ormai dissipata: il De Sanctis sa di dovere strozzare la sua *Storia* per ragioni editoriali, non osando chiedere all'editore di ampliare ancora i due volumi a tre. Ed è dissipata anche l'illusione di avere scritto un libro pei licei: « Il compendio che tu volevi — soggiunge nella stessa lettera (dove l'intenzione consolatoria è accentuata dal passaggio dal « voi » dignitoso al « tu » familiare) — verrá dopo »; e, come se la promessa non bastasse, la puntellava con un aforisma: « Si può fare il compendio, quando ci è l'opera » (3). Il lavoro per compiere il secondo volume durò ancora fino all'ottobre o novembre. Nell'estate 1871 scriveva: « Per finire il mio lavoro mi bisognano per lo meno altre ottanta cartelle, e sono oltre il conteggiato, né io pretendo da voi nulla. Però, dovendo vivere, e costretto a fare altri lavori per supplire ai vostri duecento franchi che mi verrebbero a mancare, ho bisogno di piú tempo per ultimare il lavoro. Spero compiere tutto per settembre. Ho giá scritto altre venti cartelle: me ne restano sessanta. Per finirlo, mi contento di rimanere a Firenze sino a settembre, trovando in questa biblioteca tutte le comoditá per iscrivere » (4). E nel settembre, finalmente: « Sono giunto nel mio lavoro fino a Carlo Gozzi: spero di terminarlo per ottobre. Non posso lavorarci mai un mese intero, perché una parte debbo destinarla a qualche altro lavoro, che mi dia i duecento franchi di cui ho bisogno. Quest'altro lavoro non è che un lavoro speciale su qualche scrittore moderno, che poi abbrevio per la *Storia*. Cosí il mese scorso ho scritto per l'*Antologia* il *Metastasio*, e questo mese scriverò il *Parini*: è un materiale di cui mi servo per la *Storia* » (5).

Questa cronaca, che ho tessuta su documenti, della composizione del libro, spiega non soltanto perché nell'opera del De Sanctis siano dedicate pochissime pagine, affatto sommarie, alla letteratura italiana del secolo decimonono, che in realtá rimase esclusa

---

(1) In questa edizione, II, 102.
(2) Op. cit., II, 248.
(3) Op. cit., II, 248.
(4) Op. cit., II, 248.
(5) Op. cit., II, 249-50.

dalla trattazione; ma anche perché in essa la materia scorra come un torrente contenuto da argini troppo stretti, e che spumeggia al livello degli argini e quasi li soverchia. Gli « immensi materiali », che l'autore diceva di possedere, erano veramente immensi, raccolti in un ventennio di meditazioni e di lezioni sulla letteratura italiana, e in parte messi in iscritto sotto forma di appunti e di stesure per lezioni, o anche di riassunti fatti da scolari. Il disegno di scrivere un compendio pei licei operò fin da principio sul suo animo da norma costrittiva (l'intenzione del libro scolastico ha lasciato traccia nelle noterelle lessicali, apposte nel primo capitolo ai brani del « contrasto » di Ciullo), e altresí da pungolo, quasi egli avesse sempre alcuno alle calcagne; e gl'impedí insomma di spaziare largamente e a suo bell'agio, come l'argomento avrebbe richiesto, e la lunga preparazione, che si era venuto procurando, avrebbe permesso all'autore: ma forse, per un altro verso, favorí l'andamento serrato e drammatico del suo racconto.

Del terzo volume, del quale gli era rimasto il desiderio nel conchiudere in fretta o interrompere l'opera sua, il De Sanctis non ismise per piú anni il pensiero; e contributi a esso erano giá gli ampi saggi sul *Foscolo* e sul *Parini*, che pubblicava nella *Nuova Antologia* del 1871, e, preparazione ancora piú diretta, il corso di lezioni che cominciò nel 1871-2 nell'universitá di Napoli su *Alessandro Manzoni* (in parte elaborato in articoli per la *Nuova Antologia*), proseguito nel 1872-3 con l'altro sulla *Scuola liberale* o manzoniana, e nel 1873-4, col terzo sulla *Scuola democratica*, e nel 1875-6 col quarto, rimasto interrotto, su *Giacomo Leopardi*. Egli stesso diceva, nella prefazione allo studio sul Leopardi, che da quel « materiale un po' improvvisato » di lezioni intendeva « cavare il terzo volume della *Storia della letteratura* » (1). Ma il disegno non fu mai tradotto in atto; e, quando poi il De Sanctis si accinse a condurre a fine per lo meno lo studio sul Leopardi, la morte gli troncò a mezzo il lavoro.

Ma, oltre la mancanza del terzo volume, nella *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis si notano altre minori sproporzioni, che sono spiegate anch'esse da ragioni contingenti; essendo chiaro, p. e., che il capitolo sul Petrarca, sommario e alquanto

---

(1) *Studio su Giacomo Leopardi*, opera postuma, Napoli, 1885, p. 1.

scarno, è cosí, perché l'autore aveva l'anno prima pubblicato sul Petrarca uno speciale volume; e poche pagine sono date al Guicciardini, perché giá prima, nell'ottobre del 1869, dell'ideale guicciardiniano aveva trattato in un saggio dell'*Antologia*; e sulle grandi figure dantesche si passa con pochi cenni, perché intorno a esse, nella stessa *Antologia*, aveva inserito i celebri tre saggi. E via discorrendo. Cosicché la *Storia della letteratura italiana* deve considerarsi come da integrare con le altre opere dell'autore, i *Saggi* e *Nuovi saggi critici*, il *Saggio sul Petrarca*, lo *Studio sul Leopardi*, e i corsi di lezioni, raccolti dal Torraca e da me pubblicati, sul *Manzoni* e sulla *Scuola liberale e democratica*.

Comunque, essa rimane sempre l'opera capitale e fondamentale del De Sanctis, e quella dalla quale conviene prendere le mosse per una edizione delle sue opere. L'autore, tornando col pensiero agli anni in cui la compose, dal 1869 al 1871, diceva, con un moto di orgoglio e d'ingenuitá insieme, in un suo discorso politico del 1880: « Io mi sono trovato spesso al potere senza saperlo e senza volerlo; e mi ricordo che, quando in Firenze scrivevo la mia *Storia della letteratura*, mi fu due volte offerto il potere: la prima volta dal Lanza, la seconda dal Rattazzi; ed io dissi: — No, ho una missione da compiere: mi è piú caro rimanere in questi studi. — E credo che ne sia uscito qualche cosa di piú interessante che tutti i ministeri! » (1).

II

La prima edizione della *Storia della letteratura italiana* consta, come si è accennato, di due volumi, che recano entrambi la data del 1870 (quantunque il secondo fosse effettivamente pubblicato sulla fine del 1871), « Napoli, presso Domenico e Antonio Morano »: il primo volume, che comprende i primi undici capitoli, di pp. 408 + 2 inn.; il secondo, di pp. 493 + 3 inn.

Dopo di questa, altre due se ne fecero in vita dell'autore: la seconda, presso gli stessi editori, con la data del 1873, e nella quale il capitolo decimosecondo entrò a far parte del primo volume,

---

(1) *Scritti politici*, ed. Ferrarelli, p. 259. Cfr. *Scritti vari*, ed cit., II, 242.

che cosí raggiunse la stessa misura dell'altro (di pp. 461 il primo, di pp. 469 il secondo); e la terza, presso Antonio Morano, nel 1879 (vol. primo, pp. 459, vol. secondo, pp. 465). La terza edizione fu stereotipata, e moltiplicata nell'ultimo trentennio da frequenti tirature, peggiorando sempre di tipi e di carta.

Di queste tre edizioni, il De Sanctis rivide certamente la prima e la seconda (nella quale si notano alcune, benché lievi e rade, correzioni di forma, e appena un solo piccolo ritocco in un particolare di fatto); ma quasi certamente non rivide la terza, nella quale, se venne corretto qualche errore tipografico sfuggito nelle precedenti edizioni, se ne introdussero non pochi nuovi, perpetuati dipoi dalla stereotipia.

Contemporaneamente alla prima edizione, alcune parti del libro vennero inserite in forma di articoli nella *Nuova Antologia*: nel giugno 1870, le pagine sul *Boccaccio e le sue opere minori*; nell'agosto, quelle sul *Decamerone*; nel novembre, sull'*Aretino*; nel febbraio 1871, sulla *Gerusalemme*; nell'aprile, sull'*Orlando furioso*; nell'agosto, sul *Metastasio*. Sono riproduzioni integrali delle pagine relative della *Storia*, salvo per quelle concernenti il Metastasio, nelle quali si leggono nell'*Antologia* parecchi brani, che non sono nel libro (1). Dei tre saggi, sul *Foscolo* (giugno 1871), sul *Parini* (ottobre) e sul *Mondo epico-lirico del Manzoni* (febbraio 1872), solo alcuni tratti, particolarmente di quest'ultimo, sono adoperati nella *Storia*.

Per questa nuova edizione ho posto a confronto tutte e tre le edizioni ora descritte (ricorrendo, per qualche punto dubbio, anche agli articoli della *Nuova Antologia*); e mi è stato possibile in tal modo correggere non pochi errori di stampa, e dare un testo, che credo perfettamente rispondente all'intenzione del De Sanctis. Superfluo mi è parso, avendo innanzi le stampe curate dall'autore, di ricorrere al manoscritto autografo, che serví per la tipografia e che si serba ora nel Museo nazionale di San Martino in Napoli. La punteggiatura del De Sanctis è stata di solito rispettata, ritoccandola solo dove il ritocco era un evidente miglioramento. E non parlerò dei mutamenti di disposizione meramente tipografica (capitoli a capo di pagina dispari, brani citati messi in corpo piú piccolo, e simili), che sono conformi alle generali norme tipografiche della nostra raccolta degli *Scrittori d'Italia*.

(1) Li ho riprodotti in *Critica*, X (1912), 147-151.

La fatica maggiore nella revisione del testo è stata spesa nel riscontro di tutti i brani di autori citati dal De Sanctis, dei quali la *Storia* non indica mai né pagine né edizioni. Per questo lavoro sono stato coadiuvato dall'amico Fausto Nicolini, che se n'è addossato la maggior parte, conducendolo in conformitá del criterio da me adottato giá nella ristampa che feci nel 1907 presso il Morano del *Saggio sul Petrarca*: cioè di richiamare le edizioni che il De Sanctis ebbe o poté avere tra mano, e di giovarsi soltanto in casi particolari di edizioni posteriori. Onde, per chiarire la cosa con qualche esempio, pei poeti del primo secolo ci siamo valsi, non delle edizioni critiche degli ultimi anni, ma del *Manuale* del Nannucci e della raccolta del Trucchi; per Dante, dell'edizione Fraticelli; per Dino Compagni, dell'edizione Carbone; e via discorrendo. In genere, il riscontro, per quanto fastidioso, è proceduto senza gravi difficoltá, e le correzioni sono consistite quasi soltanto in parole o forme, che il De Sanctis aveva alterato nel trascriverle o che aveva sostituito, citando a mente, come soleva, i poeti italiani, a lui familiarissimi per lunga e amorosa consuetudine. Ma un grosso intoppo abbiamo trovato nel capitolo sull'Aretino, nel quale quasi tutti i brani riferiti delle lettere e delle opere ascetiche, confrontati con le edizioni dell'Aretino, ci sono apparsi cosí diversi da indurci a rivolgerci per consiglio a uno specialista di cose aretiniane, ad Alessandro Luzio. Il quale, infatti, ci ha subito informato che, giá fin dal 1888, il Fradeletto, pubblicando nell'*Ateneo veneto* un dramma in versi di Paulo Fambri su *Pietro Aretino*, notava che il De Sanctis attinse al saggio dello Chasles sull'Aretino, stampato per la prima volta nella *Revue des deux mondes* del 1834 (e ristampato nel volume: *Études sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin*, Paris, Amyot, 1851), e che «piú d'una volta, invece di riportare i passi originali dell'Aretino, egli preferí di ritradurli dalla traduzione francese». Indubitabile è il fatto denunciato dal Fradeletto, e da me verificato: cioè che molti dei brani dell'Aretino riferiti dal De Sanctis sono passati attraverso una liberissima (e talvolta arbitraria) traduzione francese, e hanno cangiato periodo e vocabolario; ma la conoscenza, che ho dello scrupolo col quale il De Sanctis soleva lavorare, e della personalitá morale di lui, mi ha fatto tenere impossibile che egli si fosse lasciato andare a una piccola frode letteraria. E, cercando come la cosa potesse essere accaduta, ho messo in sodo che il De Sanctis, nel preparare

quel capitolo, ebbe tra mano le *Commedie* dell'Aretino, e almeno il primo volume delle *Lettere*, di cui qua e lá citò testualmente qualche brano; ma che adoperò altresí l'edizione delle *Opere* di PIETRO ARETINO, ordinate ed annotate da Massimo Fabi, precedute da un discorso intorno alla vita dell'autore ed al suo secolo (Milano, Sanvito, 1863; ristampa, Milano, Brigola, 1881), nella quale il discorso, che annunzia il frontespizio, è nient'altro che traduzione del *Saggio* dello Chasles. Il Fabi nella sua pessima edizione (che comprende, con quel titolo di *Opere*, nient'altro che l'*Orazia*, una commedia, pochi versi e alcune lettere orrendamente riprodotte), traducendo lo Chasles, non si die' la pena di ripescare i brani originali, che il critico francese aveva tradotto, e li ritradusse dal francese. Il De Sanctis, giudicando che alcuni di quei brani, scelti dallo Chasles con molta intelligenza, facevano al caso suo, si valse del volume del Fabi, ignaro della frode da costui commessa, e credendo in buona fede di leggere brani testuali. Sicché si potrá ben tacciarlo, questa volta, di poco accorgimento, ma non di un mezzuccio letterario, che egli era incapace di adoperare e del quale forse stimava altri incapace, tanto da diventarne egli vittima. A ogni modo, non mi è sembrato dubbio che fosse mio dovere restituire i brani originali, valendomi dell'edizione parigina (1609) delle *Lettere* dell'Aretino, e, pei brani che lo Chasles aveva tolti al Mazzucchelli, della *Vita di P. A.* (Padova, 1741); sí perché l'errore del De Sanctis era affatto materiale, epperò di quelli che gli editori possono, in determinati casi, correggere; e sí anche per impedire che, in un libro cosí divulgato quale è questa *Storia della letteratura italiana*, andassero in giro brani di un autore italiano, che, in quella forma precisa, non esistono nella nostra letteratura.

Oltre il lavoro di revisione del testo e delle citazioni, mi è parso indispensabile aggiungere a ciascun capitolo della *Storia* un rapidissimo sommario, che ho chiuso in parentesi quadre, e altresí di suddividere i capitoli piú lunghi (il VII, sulla *Divina Commedia*, è di oltre cento pagine; e cosí il XIX, sulla *Nuova scienza*, e il XX, sulla *Nuova letteratura*) in capitoletti o paragrafi, distinguendoli con numeri. A me sembra che i sommari riusciranno di qualche utilitá cosí per agevolare la letteratura di ciascun capitolo, come per riassumerne ad uso della memoria il contenuto; e, raccolti poi in fondo a ciascun volume, daranno a chi li scorre come una veduta complessiva di tutta la *Storia*. Ma essi serviranno

anche a sfatare una sentenza, ossia un pregiudizio, comunemente ripetuto dai critici italiani, e che ha trovato quella sonora eco, che trovano sempre gli spropositi, anche in qualche libro straniero (p. e., nella *History of criticism* del Saintsbury(1)): che la *Storia* del De Sanctis non sia una vera storia, sí bene soltanto una raccolta di saggi staccati sui principali autori! Il che, se non è accaduto pel fatto che il De Sanctis adoperò i grandi nomi come simboli (p. e., c. xv, *Machiavelli*, e vi discorre anche del Guicciardini, e in genere del pensiero politico italiano; c. xvii, *Torquato Tasso*, e vi discorre di tutto il movimento letterario della Controriforma; c. xviii, *Marino*, e vi discorre di tutta la letteratura italiana dal Tasso agli arcadi); — se non è accaduto, insomma, perché la gente ha letto soltanto i titoli dei capitoli o da essi si è lasciata incantare; non so in quale altro modo possa essere accaduto. Certo, se vi ha una storia nella quale il protagonista sia per l'appunto la Letteratura italiana, anzi l'Italia, e i singoli scrittori siano presentati solamente come fasi dello svolgimento generale, è questa del De Sanctis. A persuadere poi dell'irragionevolezza di un'altra poco dissimile censura, e cioè che il De Sanctis taccia degli scrittori minori, gioveranno non solo i sommari, ma anche, e piú direttamente, il minutissimo indice alfabetico, che ho compilato, e dal quale si vedrá che il De Sanctis ricorda al loro posto, trattandone piú o meno distesamente secondo i casi, o contentandosi della semplice menzione, gli «scrittori minori».

III

Un altro servigio avevo in animo di rendere ai lettori: aggiungere, cioè, all'opera del De Sanctis un'ampia appendice per correggere i «moltissimi errori di fatto», che, secondo la bene stabilita tradizione, ne infiorerebbero le pagine, e che io, da lettore disattento, non vi avevo finora scorto, ma che, nell'attenta rilettura delle bozze, avrei certamente notato, se non in tutto almeno in buona parte, posta l'asserita elementaritá di quegli errori e la mia provvista di cultura elementare, che per cortesia verso me

(1) Vol. iii, 590: «... *De Sanctis being almost nothing if not an essayist. They complain of his History of Italian Literature that, good as it is, it is too much of a bundle of Essays*».

stesso ero costretto a reputare non insufficiente. Se non che, da quell'attenta rilettura, anzi da quella fervida partita di caccia agli errori, mi è accaduto tornare con la carniera quasi vuota, nella quale appena qualche povero magro uccellino dibatteva le sue alucce ferite. Il cacciatore è stato inesperto, o il posto indicato non è ferace per quella caccia?

Fuori di celia, nelle ottocentocinquanta fitte pagine di questo libro del De Sanctis si può notare qualche lieve svista o qualche erroneo dato di fatto in materie per lui del tutto secondarie, o qualche poco fondata opinione attinta all'erudizione del suo tempo; ma si deve nel contempo lodare la diligenza dell'autore, il quale conosceva magnificamente gli scrittori dei quali recava giudizio, e si giovava, come si è visto, nello scrivere la sua opera, dei sussidi che gli offriva la Biblioteca nazionale di Firenze. Uno studio sui libri adoperati dal De Sanctis non è stato ancora fatto (sebbene io, qua e lá, in altri miei lavori, abbia dato alcune indicazioni in proposito); e lo consiglierei a qualche giovane diligente, che preferisca un'utile ricerca a un brillante e inutile articolo da giornale. All'occorrenza, il De Sanctis sapeva ritrovare e leggere in una edizione cinquecentesca la *Commedia dell'anima*, della quale appena un magro cenno avevano fatto il Palermo e il Klein, o procurarsi la trascrizione della inedita e importante rappresentazione del *Monaco che andò al servizio di Dio*, o mettere la mano sopra quella tra le edizioni delle *Maccheronee* del Folengo che la critica erudita ha dovuto riconoscere come fondamentale, pur essendosi «impuntata», anche dopo il De Sanctis, «a gabellarla per una ciurmeria» (1).

A ogni modo, offro ai lettori i risultati del mio esame, indicando insieme non solamente le rare e leggerissime sviste del De Sanctis, ma anche quelle opinioni che egli trovava presso gli eruditi del tempo e che ora la critica contesta, o quelle che sono state contestate al De Sanctis, quantunque a torto. Questo elenco si potrá forse accrescere, ma di ben poco.

Volume I, 1: «Ciullo d'Alcamo»: il De S. tace dei dubbi sul nome, che, del resto, a quel tempo erano appena cominciati a sorgere, e che non hanno dato alcun frutto. — p. 10. «I Reali di Francia, le novelle arabe»:

---

(1) ALESSANDRO LUZIO, nella *Nota* alla sua ediz. delle *Maccheronee* (condotta per l'appunto sulla Vigaso Cocaio, adoprata dal De S.), II, 366.

da intendere con larghezza, senza riferirsi precisamente alla compilazione di Andrea da Barberino e alle *Mille e una notte*. — p. 13: « Guido, dottore o, come allora dicevasi, giudice »: i due titoli non erano identici. — pp. 15-6: il Borgognoni (*Studi d'erudizione e d'arte*, Bologna, 1877, I, 130-2) se la prende col De Sanctis perché mette l'*Intelligenzia* fra le cose dei siciliani « nell'opera che gli piacque intitolare *Storia della letteratura italiana* » [evidentemente, per cosí grosso peccato, l'opera del De Sanctis meritava di essere squalificata come « storia », e denominata « romanzo » !]: il curioso è, che lo stesso B. a p. 287 conclude, per l'*Intelligenzia*, che « qualcosa di siciliano v'è; vi sono, come oggidí si direbbe, alcuni elementi siciliani »! — p. 17: lo stesso B. (op. cit., II, 93) dichiara sdegnosamente (era amico del Carducci e abituato a codesti sdegni e disdegni) « cosa non seria il timido tentativo del De Sanctis di regalare alla Nina il sonetto adespoto dello 'sparviere' ». Ma l'attribuzione era del Trucchi; e il De Sanctis la ripeteva in questa cautissima forma: « e se il sonetto dello 'sparviere' è della Nina, se è lavoro di quel tempo, come non pare inverisimile... ». Del resto, intorno a quei primi rimatori il De S. stesso (p. 17) fa una cautela generale, osservando che: « anche oggi, dopo tante ricerche, non hai che congetture, oscurate da grandi lacune ». — p. 24: « Alesso di Guido Donati »: è del Trecento, e giá il Trucchi, a cui si attenne il De S., dubitava che fosse del Dugento. — p. 27: « Guido Guinicelli nel 1270 insegnava lettere nell'universitá di Bologna »: la svista del De S. è nata dal leggere in fretta un poco felice periodo del Nannucci (*Manuale*, I, 32): « Guido, dice Benvenuto da Imola, che insegnava lettere umane nell'universitá di Bologna l'anno 1270, fu uomo saggio e facondo », ecc. — p. 32: « Dí, Maria dolce... »: il Nannucci l'attribuiva a Iacopone, ma non è di lui. — p. 43. Che Brunetto fosse maestro del Cavalcanti e di Dante, era opinione di vecchi eruditi: tutto sta ad intendersi su quel che si vuol chiamare « maestro », e se nella parola è compresa la panca della scuola. — p. 44: « Cino, maestro di Petrarca e di Bartolo... »: di Bartolo sí, di Petrarca no. — p. 48: che il Cavalcanti scrivesse una *Grammatica* e un'*Arte del dire* è anche notizia di vecchi eruditi (cfr. NANNUCCI, I, 266), derivata da inesatta interpetrazione di un passo di Filippo Villani. — p. 60: la Filosofia, nel *Convito*, non è Beatrice. — p. 72: Matteo Spinelli: il De S. credeva autentici i *Diurnali*, quando giá l'anno prima il Bernhardi aveva ripreso la tesi della falsificazione, che poi trionfò nel 1872 con la memoria del Capasso. E neppure pel Malespini il De S. era informato (e in parte non poteva) dei dubbi sorti sulla autenticitá della sua cronaca di Firenze: questione, del resto, non ancora del tutto chiarita. — p. 84: il « cavaliere di Malta »: a voler sottilizzare, avrebbe dovuto dire: « cavaliere di San Giovanni » (di Malta, divennero poi). — p. 77: il *Fiore de' filosofi* non è, ma era un tempo attribuito al Latini. — p. 78: « Egidio Colonna, patrizio napoletano »: corr.: « romano ». — p. 109: « Dante... aveva trentatré anni », nel 1300: trentacinque, se si accetta la

data di nascita del 1265. — p. 88: « la compagnia del Confalone »: notizia dei vecchi storici del teatro, riferita altresí dal Klein: si è poi discusso se, invece che nel 1264, fosse stata fondata nel 1260, e se rappresentasse o no sin da principio la *Passione*. — p. 103: « il Purgatorio di san Patrizio di frate Alberico »: voleva dire: « il Purgatorio di san Patrizio e la visione di frate Alberico ». — p. 117: il *De gestis Henrici* o *Historia augusta* del Mussato è in 16 e non in 14 libri e il *De gestis italic.* in 15 e non in 12: del resto, secondo i modi di calcolare. — p. 119: « Martin Sanuto »: è Marin Sanudo [Torsello]. — p. 119: il De S. ignora (per fortuna!) la questione di Dino Compagni, la quale, per altro, quando egli scriveva, non si era accesa davvero, perché non era stata ancora pubblicata la memoria dello Scheffer Boichorst. Come si sa, si è ormai tornati all'antica fede. — p. 122: Dante, legato a Bonifacio ottavo: cosí dicevano gli antichi biografi; e poi si è discusso del fatto (e di quale particolare della biografia di Dante non si è discusso?); ma molti tengono pel sí. — p. 131: il *De monarchia*, dedicato a Enrico settimo: cosí il Boccaccio. — p. 238: pare alludere a che Dante fosse andato all'universitá di Parigi: altro tema d'infinite discussioni. — p. 249: « Bonati »: è il padovano Bonatino, sul quale cfr. TIRABOSCHI, V, III, 3-4. — p. 276: che Dante studiasse a Bologna, è notizia del Boccaccio. — p. 277: il Boccaccio « venuto a Napoli a ventitré anni »: ma il B. stesso dice di esservi venuto « nella sua puerizia »: dunque, prima dei quattordici anni. — Ivi: « 7 aprile 1341 »: data dall'innamoramento del Boccaccio, secondo i vecchi eruditi; ma ora si suole variamente anticiparla. — Ivi: ora non si crede piú che la *Vita di Dante* sia un lavoro giovanile. — p. 297: « lettera a Niccolò Acciaiuoli, che il Petrarca chiamava Simonide »: la lettera del Boccaccio, che parla dell'Acciaiuoli, è diretta a Francesco Nelli, detto dal Petrarca Simonide. — p. 284: la materia del *Filocolo*, tratta da un « romanzo spagnuolo »: il De S. voleva dire che la scena del racconto, in parte, è in Ispagna. — p. 366: la Tavola rotonda e le « tradizioni normanne »: voleva dire « bretoni ». — p. 374: il Toscanelli, amico e suggeritore del Pulci per la figura dell'Astarotte: il De S. attinse questa notizia dal giudizio del Foscolo sul *Morgante*, riferito nella prefaz. all'ediz. Le Monnier del poema (1853), e al Foscolo era stata ispirata dai noti accenni che Astarotte fa agli antipodi. — p. 375: l'Alberti, fiorentino, nato a Venezia: cosí si credeva, e ora si crede che nascesse invece a Genova; e, insomma, non si sa bene. — p. 376: i *Rudimenti della pittura*: sono i tre libri *Della pittura* — p. 376: l'*Amiria* e le *Efebie*, pubblicate dal Bonucci come di L. B. Alberti, si vuole ora che siano del fratello di lui, Carlo. — p. 399: nel ricordare alcuni dei tanti poemi cavallereschi del Cinquecento, il De S. si valse del CANTÚ (*Storia della lett. ital.*, Firenze, 1865 pp. 224-5): il Bernia è soprannome di Mario Teluccini (cfr. QUADRIO, IV, 583); i poemi del Pescatore sono due, *La morte* e la *Vendetta di Ruggiero*, quelli del Lodovici, che cantano di Carlo Magno, sono anche due: l'*Anteo gigante* e *I trionfi di Carlo Magno*. —

p. 401: l'elogio del naso, la *Nasea*, del Caro, è in prosa: il Casa cantò burlescamente il forno, il bacio, la stizza, il martel d'amore, ecc.; ma la « gelosia » fece argomento di un grave sonetto. — p. 402: « Adriano sesto spagnuolo »: ho corretto: « fiammingo ». — p. 407: il « decamerone », che il Molza si proponeva di scrivere, non andò oltre quattro novelle. — p. 413: le novelle del Morlino non sono ottanta, ma ottantuno. — p. 418: Simone Porta e Simone Porzio: erano un duplicato per iscorsa di penna, e io ho tolto uno dei due. — Vol. II, p. 2: Ariosto, nato nello stesso anno che Michelangelo, il 1474: la data di nascita di Michelangelo è il 1474, secondo il computo fiorentino *ab incarnatione*; il 1475, secondo il nostro. — pp. 43-4: l'accenno che guida negli studi al Folengo fosse « un tal Cocaio » è tolta dalla prefazione premessa da Vigaso Cocaio alla sua ediz. delle *Maccheronee*, « una pappolata che è davvero un impasto d'inesattezze e d'incongruenze » (LUZIO, l. c., p. 366). — p. 46: « la *Maccheronea* uscí in luce nel 1521 »: senza tener conto del primo abbozzo, pubblicato nel 1517; « in quattro anni se ne fecero sei edizioni »: calcolo non del tutto esatto. — p. 111: la *Storia d'Italia* del Guicciardini « si stende dal 1494 al 1532 », o, come esattamente soggiunge il De S., fino all'elezione di papa Paolo terzo: ho corretto, dunque, la scorsa di penna in 1534. — p. 113: Le notizie poco esatte sulla madre dell'Aretino sono attinte allo CHASLES, *Études* cit., p. 395; dal quale il De S. prese parecchi particolari, p. e. la descrizione del ritratto dell'Aretino (p. 118: cfr. CHASLES, p. 382), che lo Chasles aveva preso a sua volta dal Mazzuchelli. — p. 120: « Giovanni dei Medici... morendo gli disse, ecc. »: veramente si trattò d'una celia: « tosto che mi vidde, cominciò a dirmi che piú fastidio gli dava il pensare ai poltroni che al male, cianciando meco » (*Lettere*, I, f. 7). — p. 147: il Cellini, morto nel 1570: ho corretto: 1571. — p. 182: « nel 1527, sotto Enrico III »: errore di stampa; ho corretto: 1577. — p. 182: « la parte del Dottore si rese celebre dal Graziano »: « Graziano » era veramente il nome della maschera: l'attore, cui forse qui si allude, si chiamava Luzio Burchiella. — p. 193: il Boccalini, « caduto sotto il pugnale spagnuolo », come si credeva un tempo: ora si crede che morisse di colica e febbre. — p. 207: Daniello Bartoli « è stato in ogni angolo quasi della terra »: bisogna intendere, non di persona, ma con l'immaginazione. — p. 243: « Parigi bruciava Vanini »: piú esattamente « Tolosa ». — Ivi: « i loro carnefici li dissero atei »: è vero del Vanini, non del Bruno. — p. 252: il Newton nacque non nel 1642, ma nel 1643: altra varietá derivante dal modo di calcolare l'anno. — p. 222: pel Bruno, il De S. non aveva notizia della *Vita* che di lui pubblicò nel 1868 il Berti: onde qualche lieve inesattezza (il Bruno nacque nel 1548; prima di recarsi a Ginevra, soggiornò alcuni mesi a Genova e a Venezia; si recò prima a Lione e poi a Tolosa; prima del *Candelaio* — sebbene nello stesso anno — aveva pubblicato il *De umbris*; ecc.). — p. 234: il sonetto: « Poi che spiegate ho l'ali al bel desio » nella prima edizione era dal De S. attribuito al Bruno, conforme alla credenza allora comune; nella seconda, lascia in

dubbio l'autore. Ma del Bruno non è di certo, e pare indubbio che sia del Tansillo, col cui nome si trova stampato e al quale il B. fa dire esplicitamente negli *Eroici furori*: « feci questo sonetto ». — p. 245: pel Campanella il De S. si valse del lavoro del D'Ancona: ora, dopo le ricerche dell'Amabile, non solamente la sua vita, ma anche l'interpetrazione delle sue idee religioso-politiche, è alquanto mutata. — p. 246: il *De investigatione* (che non ci è pervenuto né fu pubblicato) non « successe », ma precedette di parecchi anni il *De sensu rerum*. — p. 248: inesatto che il Campanella conoscesse il Galilei a Firenze nel 1592, e che questi lo raccomandasse al granduca per la cattedra. — p. 263: Botero e Paruta, nati entrambi nel 1500: evidente errore di stampa: ho corretto: 1540. — p. 276: il Serra, in prigione perché complice del Campanella: cosí si credeva allora da tutti gli eruditi, e cosí diceva il Cantú, dal quale il De S. toglieva la notizia: ora si sa che stava in carcere sotto la piú modesta accusa di falsa moneta; il che diminuisce la sua personalitá politica e accresce quella di economista. — pp. 276-7: per queste pagine, il De S. si valse del CANTÚ (*Storia* cit., pp. 375-392), col riscontro del quale ho corretto « Ranieri » in « Roncioni », « Viletti », in « Ziletti », « Folletti » in « Falletti », « *De pandectis* » in « *De legibus* », errori di stampa o lievi sviste. Ma non ho voluto correggere l'errore, che è anche del Cantú, onde il Falletti è fatto ferrarese, dal secolo decimosesto trasportato al decimosettimo, attribuendoglisi una storia, che mai non scrisse, invece del poema *De bello sicambrico*. Anche al Cantú si deve il lieve spostamento cronologico del Garzoni, e quello, piú grave, del Sassetti. Ho corretto « Carreri » in « Careri » (Gemelli-Careri), e « a piedi » in « per terra », come dice il Cantú, dal De S. seguíto in queste notiziole. — p. 287: Vico « di matematica sapeva non oltre di Euclide »: veramente, il Vico scrive che s'innoltrò « fino alla quinta proposizione di Euclide ». — p. 311: il Giannone nel *Triregno* non voleva demolire il « regno celeste », stabilito da Cristo, ma il « regno papale », deformazione di quello. Ma il De S. dichiarava di non conoscere il *Triregno* (che allora non era stato pubblicato e si ha ora nell'assai mediocre edizione del Pierantoni) se non dai « sunti », del Panzini e forse del Ferrari (« a volerne giudicare da' sunti »). — p. 351: « uscí a Parigi la *Tartana degli influssi* »: in realtá, a Venezia con la falsa data di Parigi. — p. 366: « Parini nacque il 22 maggio »: nacque il 23, come ho corretto. — p. 399: gli *Inni* del Manzoni uscirono veramente il 1815, ma non quello sulla *Pentecoste*, aggiunto qualche anno dopo. — p. 410: « Michele Bellotti, Giuseppe Maffei, il traduttore ecc. »; sviste, che ho corretto: « Felice Bellotti, Andrea Maffei ».

Può darsi che alcuno giudicherá mediocremente insulso, e non mediocremente irriverente, aver messo tale infilzata d'inezie in calce a un libro, come questa *Storia della letteratura italiana*,

consacrato ad altissimi problemi, la cui meditazione, innalzando e ingrandendo gli animi, li rende incuriosi delle piccinerie, alle quali tanto esagerata importanza fuori luogo attribuiscono gli eruditucoli, soliti a guardare non al lavoro di un uomo che lavora, ma ai peli che sono sul suo vestito. Né io sono giá di diverso avviso; — ma in chiesa coi santi, e in pedanteria coi pedanti.

INDICE DEI NOMI

Accademia cosentina, II, 244.
— dei Granelleschi, II, 351, 363, 365.
— dei Trasformati, II, 365.
— dei Vignaiuoli, 401.
— del Cimento, II, 252.
— dell'Arcadia, II, 195, 201, 281, 325, 342, 347, 350, 363, 366, 375, 399, 412, 414, 416, 424.
— della Crusca, II, 123, 142, 145, 151, 344, 347, 409, 415, 419.
— platonica, 340, 387.
— pontaniana, 340.
— romana, 340.
Accademie del Rinascimento, 400-1, 407.
— del seicento, II, 212.
Acciaiuoli N., 297.
Accolti B., 393; II, 178.
Achillini C., II, 205, 224.
Acquaviva M., II, 286.
Adriano VI (papa), 402; II, 266, 267, 269, 270.
Agostino (sant'), 74, 154, 223; II, 180.
Alamanni L., 391, 394, 397, 400.
Alberico (frate), 103.
Albertano da Brescia, 76, 78, 120, 124, 140.
Alberti L. B., 370, 375-82, 387, 388, 390, 395, 396, 421; II, 66.
Alberto magno, II, 252.
Albizzi (degli) A., 331, 345.
Albizzi F., 331.
Alcamo (d') Ciullo: v. *Ciullo*.
Alciato A., II, 276.
Alembert (d'), II, 317.
Alessandro VI, 389; II, 3, 60, 63.
Alfieri V., 393; II, 329, 370-382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 396, 400, 411, 413, 414, 415, 420.
Alfonso I d'Aragona, 341.
Algarotti F., II, 343, 345, 366.
Alione G. G., II, 48.
Allacci L., II, 276.
Alvarez E., II, 282, 285.
Ambasciatori veneti, II, 60.
Ambrogini A.: v. *Poliziano*.
Amerigo (d') G., 331.
Amleto, II, 164.
Anacreonte, II, 195, 201.
Anassagora, II, 234.
Ancroia (L'), II, 43.
Andrea (d') F., II, 307.
Andreini F., II, 182.
— I., II, 182.
Angelo da San Geminiano, 331.
Angioini, 17-8.
Anguillara (dell') Ciacco, 20-1.
— G. A., II, 147.
Antoniano S., II, 150.
Antonio da Faenza, 331.
— da Ferrara, 331, 336.
— Piovano, 331.
Apuleio L., 304, 413.
Aquino (d') M., 277
— (d') R., 7-8, 10.

Archipoeta: v. *Querno*.
Aretino P., 393; II, 2, 63, 113-133, 136, 137, 147, 182, 190, 199, 209, 210, 211, 212, 217, 222, 224, 245, 286.
Arezzo (d') G.: v. *Guittone*.
Argenti A., II, 178.
Argento G., II, 307.
Ariosto L., 185, 287, 330, 369, 380, 385, 389, 393, 397, 398, 399, 407, 417, 421, 424; II, 1-41 (*Poesie latine e toscane*, 2-4; *Commedie*, 5-9; *satire*, 9-14; *Orlando furioso*, 14-41), 43, 44, 45, 46, 49, 50, 53, 54, 58, 59, 65, 66, 84, 92, 116, 136, 146, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 187, 190, 193, 194, 202, 203, 218, 360, 366, 369, 371, 372, 408.
Aristotile, 26, 30, 43, 48, 74, 75, 132, 140, 154, 180, 245, 291, 297, 299, 342, 345, 398, 403, 418; II, 20, 123, 131, 147, 149, 156, 184, 218, 230, 233, 234, 236, 245, 246, 257, 268, 271, 286, 296, 328, 332, 354, 409, 410.
Armani V., II, 182.
Arrighi B., 406.
Arrigo di Lussemburgo, 43, 137; II, 88.
Arturo (re), 291.
Aspramonte (*L'*), 366.
Astore da Faenza, 331.
Aulisio D., II, 307.
Aurispa G., 340.
Averani G., II, 276.
Avogadro, II, 276.
Azeglio (d') M., II, 409, 417, 418, 420.

Bacone F., II, 221, 244, 278, 280, 289, 290.
— R., II, 252.
Baglioni M., II, 112.
Balbo C., 222; II, 409.
Baldo, 119.
Balestrieri D., II, 365.
Balzac G. L., II, 28.
Bandello M., 407, 408-9, 415, 416.
Bandiera A., II, 365, 366.
Bandini B., 357.
Barbarossa (corsaro), II, 117.
Barberino (da) F., 251.
Baretti G., II, 343, 347, 353, 363, 365, 409.
Bargagli S., 407, 414, 416.
Baronio C., II, 276.
Bartoli D., II, 143, 207-9.
Bartolo, 44, 119.
Bartolomeo da San Concordio, 109, 116.
Battaglini M., II, 276.
Bayle P., II, 281, 283, 303.
Beccadelli A.: v. *Panormita*.
Beccari A., II, 276.
Beccaria C., II, 318, 342, 343, 347, 350, 365, 385, 391, 409.
Belcari F., 307, 345.
Bellarmino R., II, 185, 274.
Bellini V., II, 417.
Bello F.: v. *Cieco da Ferrara*.
Bellotti F., II, 410.
Bembo P., 385, 390, 391, 392, 393; II, 2, 12, 14, 95, 116, 124, 145, 147, 263.
Benedetti (de') B., 331.
Benedetto XIV (papa), II, 284.
Benivieni G., 356, 357, 358.
Bentivoglio G., II, 277.
Benuccio da Orvieto, 331.
Benvenuto da Imola, 50.
Beolco A., II, 181, 182.
Berchet G., II, 392, 409, 418.
Bernardo (san) 154.
Berni F., 385, 398, 401-6, 407, 409, 411, 413, 416, 417, 418, 421; II, 2, 5, 12, 14, 33, 35, 46, 58, 93, 193, 366, 419.

Bernia (Il): v. *Teluccini*.
Bernini D., II, 276.
Bettinelli S., II, 343, 345, 366, 385.
Beza T., II, 195.
Bianchini F., II, 284-5.
Biava S., II, 410.
Bibbia, 247; II, 408.
Bibbiena: v. *Dovizi*.
Biblioteca italiana (La), II, 410.
Bini G. F., 402.
Blackstone G., II, 303.
Boccaccio G., 48, 145, 149, 247, 269-330 (*Vita di Dante*, 277-81; *Filocolo*, 284-6; *Teseide*, 286-8, *Filostrato*, 288-90; *Amorosa visione*, 290-2; *Rime*, 293-6; *Fiammetta*, 296-7; *Corbaccio*, 297-9; *Ninfale fiesolano*, 300-2; *Ninfale d'Ameto*, 302-5; *Decamerone*, 306-330), 332, 333, 334, 335, 336, 338, 340, 341, 343, 345, 346, 347, 349, 352, 353, 355, 356, 360, 361, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 376, 378, 380, 381, 382, 383, 387, 388, 390, 392, 394, 395, 397, 399, 401, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 413, 414, 415, 416, 417, 420, 422, 423; II, 6, 7, 15, 17, 24, 31, 33, 44, 49, 53, 58, 61, 62, 64, 78, 90, 93, 115, 121, 123, 124, 126, 133, 127, 143, 144, 147, 156, 163, 170, 188, 190, 202, 203, 211, 213, 222, 369.
Boccalini T., II, 193-4.
Boezio A. S., 74, 78, 137, 146.
Boiardo M. M., 367-9, 385, 387, 395; II, 14, 19, 37, 43, 44, 45, 46, 152, 160, 178.
Bombino P. P., II, 246.
Bonamico L., 418.
Bonati, 249.
Bonaventura (san), 30, 43, 154, 206, 223; II, 241
Bonifazio VIII (papa), 35, 135, 147, 160, 161; II, 398.
Borelli G. A., II, 252.
Borgia C., II, 17, 79, 83.
Bossuet G. B., 317; II, 141.
Botero G., II, 263.
Botta C., II, 415.
Boyle R., II, 286.
Bracciolini F., II, 192.
— P., 340.
Branda (padre), II, 366.
Brevio G., 407, 416.
Brunelleschi F., 396.
Bruni L., 345.
Bruno G., II, 221-43, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 261, 264, 267, 268, 278, 280, 287, 288, 293, 299, 315, 375, 399, 403, 407.
Brusantini V., 399.
Bulgarelli M., II, 328, 330, 331.
Buonarroti M.: v. *Michelangelo*.
Buonmattei B., II, 147.
Buovo (Il), II, 43.
Burchiello, 321, 369, 401.
Byron G., II, 418.

Cadamosto M., 407, 408, 411.
Caffarello (cantante), II, 342.
Caffè (Il), II, 409.
Calderon P., II, 141, 184.
Calmo A., II, 182.
Calopreso G., II, 289.
Calsabigi (de') R., II, 329.
Calvino G., 420; II, 140, 195.
Camoens L., II, 148, 157, 197.
Campanella T., II, 244-62, 264, 267, 268, 269, 274, 276, 278, 280, 281, 285, 287, 288, 290, 308, 315, 375, 396, 403, 407, 419.
Campeggi R., II, 182, 202.
Cantastorie, II, 18.
Canti carnascialeschi, 362-63.
Cantú C., II, 410, 417, 423.
— I., II, 410.
Capasso N., II, 307.
Capecelatro F., II, 276.

Caporali C., 406.
Capponi P., II, 61.
Capua (di) L., II, 285, 289.
Caracciolo C., II, 277.
Caravita N., II, 286.
Careri F., II, 277.
Carlo I d'Inghilterra, II, 381.
Carlo magno, 10, 71, 72, 291.
— I d'Angiò, 42, 291.
— VIII di Francia, 389; II, 2, 3, 14, 68, 94, 111.
— V d'Austria, II, 63, 111, 118, 277.
Carlo Borbone di Napoli, II, 317.
Carlo Emmanuele III di Sardegna, II, 317.
Caro A., 390, 392, 401; II, 145, 147, 184, 188.
Cartesio, II, 141, 239, 243, 251, 254, 278, 279, 280, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 298, 299, 300, 302, 397, 399.
Casa (della) G., 390, 391, 400, 401; II, 77, 110, 145, 371.
Casio G., 403.
Castelli B., II, 252.
Castelvetro L., II, 182, 184.
Casti G. B., II, 342.
Castiglione B., 390, 399; II, 17, 77, 92, 93, 110, 145.
Caterina (santa) da Siena, 113-5, 116, 117, 120, 124, 139, 141, 160, 261, 262, 266, 274, 315, 336, 347; II, 63.
Caterina di Russia, II, 317.
Catone, 77.
Catullo, II, 3.
Cavalca D., 109, 111-2, 139, 315, 346; II, 195.
Cavalcanti G., 30, 43, 44, 45, 46, 47-50, 52, 53, 63, 65, 76-7, 82, 121, 276, 336, 345; II, 206.
Cavalieri B., II, 252.
Cecchi G. M., 423, II, 126, 130.
Cecco d'Ascoli, 50, 245, 250.
Celle (delle) G., 109, 116.
Cellini B., 390, 393; II, 13, 124-5, 126, 147-9.
Ceo (*o* Cei) F., 358.
Cervantes (de) M., 193, 373; II, 33, 41, 141, 148, 192, 197.
Cesalpino A., 418.
Cesari A., II, 345, 420.
Cesarotti M., II, 343, 345, 346-7, 348, 372, 373, 385, 414.
Châteaubriand, II, 393, 396, 413.
Chaucer G., 292.
Chiabrera G., II, 180, 192-6, 197.
Chiari P., II, 350-1, 352, 354.
Chigi A., II, 114
— (famiglia), 393.
Chischiotte (don), 373.
Ciacco dell'Anguillara: v. *Anguillara*.
Ciacconio (Chacon) A., II, 276.
Cicerone M. T., 72, 74, 75, 77, 108, 137, 247, 248, 249, 250, 299, 326, 329, 344, 380, 391, 392, 407; II, 116, 123, 211, 286.
Cid (Il), II, 17.
Cieco da Ferrara, II, 43, 44.
Cimarosa D., II, 341
Cinelli G., II, 276.
Cino da Pistoia, 43-5, 46-7, 50, 63, 65, 82, 119, 137, 247, 276, 336, 345.
Cirillo D., II, 385.
Ciullo d'Alcamo, 1-3, 6, 20, 21.
Claudiano, 352.
Clemente VII (papa), 393; II, 114
Clemente XIV (papa), II, 317.
Cocco A., 331.
Codice d'amore, 71.
Cola di Rienzo, 248.
Colombo C; 192, 374; [II, 18, 166, 170, 174, 247, 261.
Colonna E., 78, 140; II, 82.
— V., 391, 393; II, 120-1.
Colonne (delle) G., 13-4, 15.

Colonne (delle) O., 8, 9, 10.
Commedia dell'anima, 89-100, 101, 139, 141, 145, 146, 147, 170.
Commedia dell'arte, II, 181-3, 352-3, 356, 359, 360.
Compagni D., 119-31, 140, 200; II, 79.
Conciliatore (Il), II, 409, 410.
Concilio di Trento, II, 137, 138, 139, 142, 217, 220, 392.
Concina D., II, 281.
Condillac, II, 303, 343.
Condorcet, II, 302, 303.
Confalonieri F., II, 410.
Conforti F., II, 385.
Conti A., II, 285.
Conti d'antichi cavalieri, 72, 73, 74.
Conti (de') G., 357.
Copernico N., II, 18, 156, 170, 174, 227, 249, 251, 252.
Cornazzano A., 358.
Corneille P., II, 141, 328, 329.
Cornelio T., II, 286, 289.
Corradino di Svevia, 291.
Corticelli S., II, 147.
Costanzo (di) A., 391, 393.
Cousin V., II, 413, 423.
Cremonino C., 418, 419.
Crescimbeni G. M., II, 343.
Crisoloro E., 345.
Cristina di Svezia, II, 281-2.
Cristoforis (de) G., II, 410.
Crociate, 6, 7.
Cromwell O., II, 277.
Cuoco V., II, 364, 385.
Cusano (card.), II, 222.

Dandolo A., 119.
Dante, I, 6, 13, 27, 30, 31, 33, 43, 44, 46, 49, 50-5, 57-70 (la *Vita nuova*, 58-70), 81, 82, 99, 104-5, 108, 109, 121, 122, 131-42 (*Convito*, 132-34; *De vulgari eloquentia*, 134; *De monarchia*, 134-7; *Epistole*, 137), 143-244 (La *Commedia*, in generale, 144-175; *Inferno*, 176-201; *Purgatorio*, 201-221; *Paradiso*, 222-244), 245-7, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 271, 272, 273, 274, 276, 277-82, 283, 287, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 304, 305, 307, 308, 310, 311, 312, 316, 317, 318, 321, 325, 326, 329, 330, 334, 335, 336, 338, 340, 342, 343, 344, 345, 347, 353, 355, 356, 361, 367, 373, 375, 377, 389, 395, 396, 397, 422, 423; II, 13, 15, 19, 24, 25, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 40, 50, 62, 63, 65, 72, 73, 78, 79, 86, 88, 89, 90, 100, 137, 149, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 173, 174, 193, 195, 199, 200, 202, 203, 225, 241, 242, 254, 255, 256, 260, 265, 269, 308, 344, 366, 367, 368, 372, 375, 380, 382, 383, 384, 387, 390, 391, 398, 399, 405, 408, 410, 412.
Dante da Maiano, 50.
Danton, II, 392.
Darete, 13.
Davanzati B., II, 77, 126, 145, 147.
Davila E. C., II, 277.
Delfico M., II, 346.
Delminio G. C., II, 123.
Democrito, 77; II, 229, 234.
Demostene, II, 345.
Devozione del giovedì e venerdì santo, 85-7.
Diderot D., II, 303, 348, 349.
Dietaiuti B., 23.
Dolce L., 394, 399; II, 124, 129.
Donati A., 24.
Doni A. F., 394; II, 129.
Doria P. M., II, 289.
Dovizi B., II, 5, 92-4, 95.
Dramma spagnuolo, 220; II, 184.
Dumarsais C., II, 343.

Elena, 25.
Elisabetta di Russia, II, 317.
Elvezio, II, 303.
Enciclopedia (L'), II, 365.
Enrico III di Francia, II, 182.
Enzo (re), 9, 12.
Epicuro, 77; II, 286.
Erasmo da Rotterdam, 4.
Erizzo S., 407, 414, 416.
Este (d') Alfonso II, II, 149.
— (d') Eleonora, II, 165.
— (d') Ippolito, II, 5, 9, 14, 40.
— (d') Leonello, 375.
Estensi, 340, 341, 367; II, 15, 114, 184.
Euclide, II, 286, 287.
Eugenio di Savoia, II, 278.
Euripide, 352; II, 5.
Eyb (d') A., 376.

Fabretti R., II, 276, 284.
Fabro A., II, 276.
Fagiuoli G. B., II, 212, 355.
Falcando U., 6.
Falletti G., II, 277.
Farinaccio P., II, 276.
Farinello (cantante), II, 342.
Farnese P. L., II, 124.
Farse napoletane, II, 179.
Fauriel C., II, 413.
Fausto, 81, 135, 155, 177, 185, 215.
Federico Barbarossa, 26.
— II di Svevia, I, 4, 6, 12, 17, 393, 394; II, 398.
— d'Aragona, II, 95.
— II di Prussia, II, 317, 411.
Fénelon F., II, 141.
Ferdinando I d'Aragona, II, 60.
— IV di Borbone, II, 307, 317.
— II di Borbone, II, 418.
Ferrari G., II, 423.
Ferruccio F., II, 61, 106, 112.
Fichte A., II, 315, 413.
Ficino M., 48, 340, 345, 356, 357, 376, 387, 395; II, 286, 290, 291, 298.
Filangieri G., II, 318, 347, 350, 364, 365, 385.
Filelfo F., 340, 345.
Filicaia V., II, 197, 198, 199.
Filippo II di Spagna, II, 141, 256, 257, 277.
— III di Spagna, II, 274.
Fioretti dei paladini (*I*), 366.
Fioretti di san Francesco (*I*), 109, 110, 139, 307.
Firenzuola A., 390, 392, 407.
Flaminio M. A., 391; II, 46.
Folcacchiero da Siena, I, 10.
Folco di Calabria, 10.
Folengo T., 417, 420, 423; II, 2, 43-56 (*Orlandino*, 44-6; *Baldo*, 46-54; *Moscheide*, 54-5; *Zanitonella*, 55-6), 65, 84, 127, 190, 210, 217, 241, 369.
Fontanini G., II, 285.
Fontenelle (de) B., II, 305.
Forest (de) I., 72.
Foresti A., II, 277.
Foscolo U., II, 384-92, 396, 398, 399, 400, 402, 409, 414, 415, 420.
Francesco da Barberino: v. *Barberino*.
Francesco d'Assisi (san), 139, 160, 206.
Francesco I di Francia, II, 63, 112, 115, 122.
Francklin B., II, 303.
Franco M., 363.
Franco N., 394, 414; II, 120, 129, 137.
Frescobaldi D., 50.
Frezzi F., 159, 162.
Frugoni C. I., II, 200, 345, 366.

Gabriele T., 392; II, 143, 144.
Gaieta, II, 246.

Galante G. M., II, 347.
Galeno, 74; II, 289.
Galiani F., II, 342, 347, 350, 364.
Galilei G., 421; II, 24, 66, 104, 151, 168, 172, 247-9, 250, 251-2, 253, 256, 264, 267, 268, 276, 278, 279, 280, 284, 355, 406, 422, 424.
Gambara di Brescia, 393.
Ganassa G., II, 182.
Ganganelli: v. *Clemente XIV*.
Garzoni P., II, 276.
— T., II, 285.
Gassendi P., II, 286.
Gazzetta di Milano, II, 410.
Gelli G. B., 390.
Gemisto G., 340, 345.
Genovesi A., II, 350.
Gentile A., II, 276.
Gesuiti, II, 220, 271-5, 317.
Giacomino da Verona, 223.
Giamboni B., 77, 78, 79, 81, 82, 99.
Giambullari P. F., II, 109.
Gianni L., 50.
Giannone P., II, 306-15.
Giannotti D., II, 136.
Ginevra, 25.
Gioberti V., II, 409, 419.
Gioia M., II, 347, 409.
Giordani P., II, 384, 409, 414.
Giotto, 205, 353.
Giovanna I di Napoli, 114, 274, 277, 336.
Giovanni (don), 314.
Giovanni da Prato, 331.
Giovenale, 197, 391.
Giovine Italia (La), II, 416.
Giovio P., 394; II, 109.
Giraldi G. B., 407, 414, 416.
Girolamo (san), 149, 206.
Giulio romano, II, 115
Giulio II (papa), II, 90, 114.
— III (papa), II, 117.
Giuseppe II d'Austria, II, 317, 342, 416.
Giusti G., II, 419-20, 424.
Giustiniano, 74.
Goethe W., 81, 139, 155, 160, 215, 363; II, 154, 387, 405, 411, 412, 413.
Goffredo di Buglione, 6.
Goldoni C., II, 351, 352, 353, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 385, 408, 412, 414, 415.
Gonzaga (card.), 349.
— F., II, 43.
— (famiglia), II, 114.
— G. F., 375.
Gozzi C., II, 351-3, 359-63.
— G., II, 343, 344, 351, 363.
Gravina G. V., II, 197, 284, 323, 324, 330, 372.
Graziani G., II, 194.
Grazzini A. F., 390, 401, 405, 406, 407, 409-13, 416, 417, 418; II, 5, 6, 7, 93, 126.
Gregorio VII (papa), 35, 103; II, 398.
Grossi T., II, 392, 396, 409, 417.
Grozio U., II, 276, 281, 282, 289, 290, 300, 303, 348.
Guadagnoli A., 365.
Guardati T.: v. *Masuccio*.
Guarini G. B., II, 181, 183, 184-90, 191, 201, 208, 211, 212-13, 324, 325, 338, 341, 346, 375.
Guarino veronese, 340.
Guglielmo normanno (re), 6.
Guicciardini F., 385, 390, 423; II, 2, 61, 104-12, 113, 118, 119, 136, 147, 252.
Guidi A., II, 199-200.
Guidiccioni G., 392.
Guido da Pisa, 109, 116.
— Novello, 50.
Guidotto da Bologna, 75-6.
Guinicelli G., 27-31, 43, 46, 48, 50, 52, 63, 65, 272.
Guittone d'Arezzo, 31-2, 46, 48, 50, 271.

Harvey G., II, 252.
Hegel G. G. F., II, 243, 302, 403.
Herder G. G., II, 302, 413.
Hobbes T., II, 281, 282, 296, 348.
Hugo V., II, 393, 396, 410.
Hume D., II, 315.

Iacopo da Lentino, 13, 14-5, 30, 50.
Iacopone da Todi, 31, 32-41, 43, 139; II, 194.
Ildebrando: v. *Gregorio VII.*
Imitazione di Cristo, 115.
Innamoramento (L') di Carlo, 366.
Innamoramento (L') d'Orlando, 366, 367.
Inquisizione, II, 220.
Intelligenzia (L'), II, 15-6, 324.
Introduzione alla virtù, 139, 146.
Iommelli N., II, 342.
Isotta, 10, 25, 72.

Jacobi F., II, 242.

Kant E., II, 315, 413.
Klopstock F. A., II, 155, 156, 410.

Lainez G. II, 274.
Lamartine (de) A., 165; II, 393, 396.
Lamennais (de) F., 222; II, 393, 396.
Lancellotto, 25, 72, 299.
Landino C., 345, 357.
Lando O., 407, 409; II, 7, 129, 147.
Latini B., 31, 43, 46, 48, 50, 77, 78, 79, 81, 82, 132, 137, 141, 159, 162, 237.
Leclerc G., II, 282.
Leibniz, 4; II, 218, 243, 280, 287, 299.
Lemene (di) F., II, 200.
Leo L., II, 342.
Leonardo da Vinci, 385, 395.
Leone X (papa), 341, 391, 393, 394, 402, 417, 418; II, 9, 11, 63, 114.
Leopardi G., II, 387, 421-2, 423, 424.
Leopoldo II d'Austria, II, 317, 416.
Leti G., II, 285.
Leto P., 340.
Libro di Cato, 75.
Lingua italiana (origine della), 3-6.
Livio T., 74, 77, 116, 137, 247, 248, 250, 299, 326, 343; II, 62, 147.
Locke G., II, 255, 280, 281, 282, 289, 295, 299, 302, 315, 343.
Lodovico (de) F., 399.
Lodovico il moro, II, 60.
Lollio A., II, 178.
Longo sofista, 304.
Lovati, 249.
Lucano, 52, 283; II, 207.
Lucano tradotto in prosa, 72.
Luciano, II, 225.
Lucina G., II, 286.
Lucrezio, II, 286.
Ludus Christi, 87.
Ludus paschalis, 87.
Luigi XII di Francia, II, 2.
— XIV di Francia, II, 141.
— XVI di Francia, II, 377, 381.
Luigi Filippo d'Orléans, II, 404.
Lullo R., II, 226.
Lutero M., 317, 419-20; II, 63, 85, 105, 140, 195.

Machiavelli N., 129, 345, 385, 389, 390, 393, 415, 420-424; II, 2, 18, 57-104 (*Storie*, 79-80; *Discorsi*, 80-82; *Principe*, 82-91; *Mandragola*, 91-100), 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 118, 126, 130, 131, 136, 139, 140, 193, 200, 217, 218, 219, 232, 244, 247, 249, 256, 257, 263, 265, 267, 268, 275, 279, 293, 296, 308, 356, 368, 379, 380, 403, 424.
Machiavellismo: II, 100-2.
Maconi Stefano (fra), 116.
Maffei A., II, 410.

Maffei, G. P., II, 277.
— S., II, 284, 285, 329, 372.
Magalotti L., II, 252.
Magnifico: v. *Medici (de') Lorenzo.*
Malavolti A., 331.
Malebranche, II, 141, 239, 280, 289, 299.
Malespini C., 407.
— R., 4, 5, 72, 73, 119.
Malibran M. (cantante), II, 417.
Manfredi (re), 12, 15, 17, 42, 76, 291.
Manthoné G., II, 385.
Manzoni A., 193; II, 159, 362, 384, 392, 393, 396, 398, 399-402 (*Inni sacri*), 409, 410, 413, 417, 418, 420.
— Giulia, II, 409.
Marat G. L., II, 392.
Maria Teresa d'Austria, II, 317.
Mariana G. II, 274, 275.
Mariconda A., 407, 413.
Marinismo, II, 173, 174.
Marino G. B., II, 25, 201, 205, 207, 208, 211, 212, 213, 221, 224, 262, 275, 324, 325, 338, 341, 346, 365, 375.
Maroncelli P., II, 410.
Marsilio da Padova, 119.
Marsuppini C., 376.
Marta J. A., II, 246.
Martelli P. I., II, 350.
Martinez (famiglia), II, 329.
Martino Dumense, 82.
Masaniello, II, 277.
Maschere, II, 182.
Masuccio salernitano, 407.
Matteo di San Miniato, 331.
Mauro G., 401.
Mazzarino (card.), II, 278.
Mazzetti (mons.), II, 419.
Mazzini G., II, 416-7.
Mazzoni I., II, 286.
Mazzuchelli G. M., II, 343.
Medici (fam.), II, 58-9, 61.
Medici (de') Caterina, II, 278.
— (de') Cosimo il vecchio, 341, 376.
— (de') Cosimo I, II, 109.
— (de') Giovanni, II, 63, 115, 120.
— (de') Giuliano, 352.
— (de') Lorenzino, II, 124.
— (de') Lorenzo, 48, 50, 99, 305, 341, 345, 348, 356, 357-63, 365, 366, 370, 371, 372, 378, 383, 385, 401, 404, 407, 408, 410, 418; II, 6, 15, 33, 58, 60, 61, 64, 68, 90, 93, 111, 168, 420.
— (de') Piero, II, 94.
Mefistofele, 177, 196.
Melantone F., II, 140.
Meliadws (re), 72.
Menzini B., 197; II, 369.
Mercier L. S., II, 348-9.
Merlino (profeta), 72.
Messa (la), 85.
Metastasio P., 356; II, 213, 323-42, 346, 348, 350, 352, 353, 355, 364, 366, 371, 372, 374, 375, 380, 382, 385.
Michelangelo, 385, 393, 396; II, 2, 61, 105, 106, 122, 125, 147, 148, 200, 247.
Milton G., 153, 185; II, 155, 156, 197.
Minturno A., II, 181.
Molière G. B., 270, 408, 414; II, 97, 131, 141, 181.
Molza F., 399-400, 401, 407, 408; II, 170.
Montaigne M., 319; II, 148, 197.
Montano, II, 245, 246.
Montecuccoli (di) R., II, 278.
Montefeltro (di) F., 375.
Montesquieu, II, 263, 303, 316, 348.
Monti V., II, 188, 382-4, 385, 388, 399, 409, 410, 413, 414, 415.
Mori (de') A., 407.
Morlino G., 413.
Mosé, II, 234.

Murat G., II, 415.
Murtola G., II, 201-2.
Mussato A., 117-9, 137, 140, 200, 249; II, 79.
Muzio G., 394.

Nani, G. B., II, 276.
Napione, II, 346.
Napoleone Bonaparte, II, 383, 392.
Nardi I., 390; II, 136, 147.
Navagero A., 393.
Nazzari F., II, 276.
Negri F., II, 277.
Neri F., II, 137.
Newton I., II, 252, 287.
Niccolini G. B., II, 417.
Nicolò V (papa), 341.
Nina siciliana, 12, 16, 46, 50.
Nizzoli M., II, 218.
Nominalisti, 271.
Notturno (Il), 358.
Novelle orientali, 6, 10.
Novellino (*Il*), 73.

Omero, 161, 174, 180, 202, 247, 248, 284, 291, 343, 348, 367, 368, 398; II, 5, 19, 23, 32, 38, 40, 148, 149, 150, 151, 152, 156, 157, 170, 178, 285, 302, 345, 348, 369, 383, 388, 408.
Onesto, 41, 50.
Orazio, 52, 192, 248, 342, 354; II, 2, 3, 13, 20, 149, 330, 332, 354, 366, 383.
Orbiciani B., 50.
Organi (degli) F., 331.
Orlandino Orafo, 42.
Orlando, 72.
Orosio, v. *Paolo Orosio*.
Orsola (comica), II, 147.
Ovidio, 26, 52, 57, 74, 283, 296, 326, 350, 352, 354, 361; II, 147, 324, 330.

Padova (scuola di), II, 263.
Pagano M., II, 347, 364, 385.
Paisiello G., II, 341.
Palermo F., 84.
Palladio A., 396.
Pallavicino F., II, 285.
— S., II, 210, 267.
Panciroli G., II, 276.
Pandolfini A., 376.
Panigarola F., II, 210.
Panormita A., 341, 356.
Paolo (san), 108.
— III (papa), II, 111, 251.
— V (papa), II, 264.
— Orosio, 82, 137.
Papirio, 77.
Parabosco G., 407, 413.
Parini G., II, 366-70, 372, 373, 381, 383, 385, 388, 398, 412, 414, 415, 420.
Paris, 25.
Paruta P., II, 136, 263-4.
Pascal B., 317; II, 141, 180, 280, 289, 299, 307.
Pasquino, 406, 418.
Passavanti I., 109, 112, 115, 119, 139, 270, 315, 346.
Passeroni G. C., II, 365-6, 369.
Patrizzi F., II, 218, 286.
Pellegrini C., II, 149.
Pellico S., II, 392, 396, 398, 409, 417.
Pergolese G. B., II, 341.
Persiano (*Il*), 366.
Perugino Pietro, 353.
Peruzzi F., 331.
Pescatore F., 399.
Petrarca F., 15, 44, 47, 245-67 (*Il Canzoniere*), 269, 271, 272, 273, 274, 276, 282, 287, 291, 292, 295, 297, 307, 308, 310, 326, 329, 332, 335, 336, 340, 343, 344, 345, 346, 349, 452, 357, 358, 361, 364, 366, 367, 383, 392, 393, 396, 397, 399;

II, 2, 3, 13, 15, 25, 29, 55, 62, 90, 91, 100, 115, 123, 124, 137, 143, 144, 145, 146, 147, 154, 155, 156, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 169, 171, 174, 180, 192, 202, 203, 213, 237, 372, 380, 387, 391, 399.
Petrarchismo, II, 174, 190, 224.
Piccinni N., II, 342.
Piccolomini A., II, 286.
Pico della Mirandola G., 341, 345, 387, 395, 420; II, 286, 298.
Pilato L., 299.
Pindaro, II, 5, 195, 201.
Pindemonte G., II, 409.
— I., II, 331, 409, 414.
Piramo, 25.
Pirro R., II, 277.
Pitagora, 77, 222, 234, 246, 287.
Platina B., 340.
Platone, 29, 30, 43, 48, 74, 77, 140, 247, 253, 340, 345, 376, 418; II, 131, 149, 156, 165, 180, 181, 218, 222, 225, 234, 257, 283, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 296, 300.
Plauto, 298, 329; II, 2, 5, 14, 92, 93, 129, 181, 354.
Plinio, 247; II, 116, 209.
Plutarco, II, 367, 371, 384, 387.
Poliziano, 39, 305, 330, 344, 345, 348-56 (*Orfeo*, 348-52; *Stanze*, 352-6), 359, 360, 361, 363-65 (*Rime*), 370, 375, 377, 378, 381, 382, 383, 385, 387, 388, 395, 396, 399, 417, 421; II, 14, 16, 24, 25, 49, 161, 168, 170, 183, 190, 193, 202, 203, 213.
Pompeo romano (Il), 366.
Pomponazzi P., 388, 417, 419, 420; II, 18, 43, 244.
Pontano G., 341, 343, 344, 353, 389; II, 161, 183.
Porpora N., II, 328, 330.
Porretto (Il), II, 52.
Porta C., II, 410.
Porta (della) G. B., II, 246, 264.
Porto (da) L., 407, 415.
Portoreale, II, 307.
Porzio S., 418.
Possevino A., II, 277.
Prati G., II, 423.
Proudhon, II, 423.
Pucci (card.), II, 269.
Puffendorf S., II, 281, 289.
Pulci (fratelli), 356.
— Luigi, 361, 363, 367, 369-775 (*Morgante*), 385, 388, 394, 404, 407, 410, 413, 417, 418; II, 6, 15, 33, 43, 44, 53, 58, 64, 84, 194, 360.
Purgatorio di san Patrizio (Il), 103-4.

Querno C., 391.
Quinet E., 175.
Quintiliano, 248, 344; II, 123.

Rabelais F., 319; II, 50, 131, 148.
Racine, II, 141, 328, 329, 371.
Rachel (attrice), II, 417.
Raffaello, 385, 395, 396, 397; II, 35.
Rappresentazione della Passione, 88.
Rappresentazione del *Monaco che andò al servizio di Dio*, 88-9, 139.
Rappresentazione del N. S. Gesù Cristo, 87.
Rappresentazione del Sacrifizio d'Abramo, 100.
Rappresentazione sacra ad Aquilea, 88.
Rappresentazioni liturgiche, 85.
Rappresentazioni sacre, 346-8, 366.
Raynal, II, 317.
Re di Gerusalemme (Giovanni di Brienne), 7.
Reali di Francia, 10.
Reali di Francia (I), 72, 292.
Redi F., II, 192, 193, 252.

Renan E., II, 423.
Riccioli G. B., II, 276.
Riforma (la), II, 138.
Rinaldo (*Il*), 366.
Ristori A. (attrice), II, 417.
Ristoro d'Arezzo, 76.
Roberti G., II, 277.
Roberto d'Angiò, 394.
Robespierre M., II, 380, 392.
Rocca (famiglia), II, 285.
Rolli P., II, 325.
Romagnosi G. D., II, 399, 409.
Romanzi francesi, 365, 367.
Roncioni R., II, 276.
Rosa S., II, 194, 364-5, 369.
Rosmini A., II, 409.
Rossini G., II, 417.
Rota B., 393.
Rousseau G. G., II, 303, 316, 329, 348, 349, 363, 384, 393, 396.
Rucellai B., 356.
— G., 394, 400.
Ruggero di Palermo, 8.
Ruggieri pugliese, 12-3.
Rustico di Filippo, 42, 43.

Sabadino degli Arienti G., 407.
Sacchetti F., 331-8, 363, 366, 378, 388, 394, 407, 410, 417; II, 6, 33, 58.
Sacchi (arlecchino), II, 352.
Saladino (sultano), 6, 10, 23.
Sallustio, 77, 116.
Salviati L., II, 110, 124, 151.
Salvini A. M., 212, 285.
Sancio Pansa, 314, 373; II, 11.
Sannazaro I., 341, 388, 389, 391, 393, 418; II, 45, 46, 170, 181.
Sanseverino (famiglia), 393.
Sansovino F, 297.
Sanuto M., 119.
Sanzio R.: v. *Raffaello*.
Sarpi P., II, 137, 210, 264-8, 269, 270, 274, 281, 306, 308, 396.
Sarro D., II, 330.
Sassetti F., II, 277.
Sasso P., 358.
Sauli (famiglia), 393.
Savonarola G., 384-5, 388, 395, 419, 420; II, 61, 63, 64, 67, 73, 87, 100, 138, 141, 242.
Scala F., II, 182.
Scaligero G. C., 394, 418.
Scaruffi G., II, 276.
Schelling F., II, 242, 243, 413.
Schiller F., 223; II, 405, 410, 411, 413.
Schlegel (fratelli), II, 410.
Schlossler G., 222.
Scioppio G., II, 242.
Scolastici, 271, 273; II, 268, 271.
Scoto Duns, II, 53.
Segneri P., II, 209-10, 365.
Segni B., II, 136.
Semprebene, 41, 50,
Seneca, 248; II, 157, 374.
Serafino Aquilano, 358.
Serra A., II, 276.
Sestini B., II, 417.
Shakespeare G., 201, 408; II, 95, 131, 148, 166, 178, 181, 184, 197, 343, 361, 363, 375, 380, 408, 411.
Siciliani (scuola poetica siciliana) 1-18.
Sigonio C., II, 276.
Siri V., II, 276.
Sismondi (de) S., II, 409.
Smith A., II, 303.
Socino F., II, 140.
Socrate, 77.
Soderini (card.) II, 270.
— P., 129; II, 83.
Soffredi del Grazia, 76.
Sofocle, II, 179, 324, 329, 331.
Solimano (sultano), II, 117.
Sonetto dello «sparviere», 16-7.
Spagna (*La*), II, 43.
Speroni S., 393, 398, 407, 418; II, 112, 142, 143-5, 146, 150, 195.
Spinelli M., 72.

Spinosa B., II, 239, 243, 280, 282, 283, 302.
Staël (de), II, 393, 413.
Stampa G., 391.
Stazio, 283, 292, 352, 354.
Stigliani T., II, 194.
Stil novo, 49-55, 246-7.
Stoici, II, 257.
Strada F., II, 277.
Strada (da) Z., 332.
Straparola G. F., 407, 409, 413-5.
Strauss D. F., II, 413.
Strozzi P., II, 120.
Suarez F., II, 282, 285.
Svevi (Casa sveva), II, 17-8.

Tacito, II, 62, 77, 147, 193, (?), 289, 290, 379.
Taddeo medico, 132.
Taglioni (danzatrice), II, 417.
Tansillo L., II, 221.
Tanucci B., II, 416.
Tarsia (di) G., 391, 393.
Tartarotti G., II, 284.
Tasso B., 392, 393, 394, 398; II, 116-7, 149, 160.
— T., 34, 52, 223, 233, 285, 286, 287; II, 25, 148-75 (*Gerusalemme*), 178-9 (*Aminta, Rime*), 180-1 (*Dialoghi*), 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 194, 197, 201, 203, 205, 208, 211, 212, 213, 218, 222, 236, 264, 276, 298, 324, 325, 330, 333, 341, 365, 372, 375, 405.
Tassoni A., II, 192, 194.
Tavola rotonda, 6, 10, 71.
Tavola rotonda (La), 72, 366.
Telesio B., II, 218, 222, 244-5, 246, 247, 248, 255, 364.
Teluccini M., 399.
Teocrito, 352, 356; II, 4.
Teofrasto, 77.
Terenzio, 247; II, 2, 5, 14, 92, 129, 181, 184, 354.
Tesauro E., II, 276.
Teseo (Il), 366.
Tibaldeo A., 358.
Tieck L., II, 410.
Tiepoli G., II, 119.
Tiraboschi G., II, 343.
Tita (madre dell'Aretino), II, 113.
Tiziano, 396; II, 118, 119, 122, 125, 126.
Todi (da) I.: v. *Iacopone*.
Tolomeo, 43.
Tommaseo N., II, 410.
Tommaso da Gaeta (card.), II, 269.
— d'Aquino (san), 26, 30, 43, 48, 74, 136, 145, 155, 326, 342; II, 53, 255, 256.
Torricelli E., II, 252.
Torrigiano (maestro), 22.
Torti G., II, 410.
Toscanelli P., 374, 379.
Toscani (scuola poetica toscana), 19-55.
Tosti L., II, 398.
Trebisonda (La), 366; II, 43.
Trissino G. G., 391, 393, 398; II, 146, 162, 330, 372.
Tristano, 10, 25, 72, 299.
Troiano (Il), 366.
Trombetta (Il), 245.
Trovatori, 6, 11.
Troya C., II, 398.
Tucidide, 343.
Turamini A., II, 276.

Uberti (degli) F., 245.
Ugolini B., 350.
Ugoni C., II, 410.
Urbano VIII (papa), II, 197.

Valla L., 342, 344, 377, 419.
Valori B., II, 248.
Vanini G. C., II, 243.
Varchi B., 390, 398, 400; II, 109, 124
Varrone, 247.

Vasari G., II, 126.
Vattel (de) E., II, 303.
Vecchietti G., II, 276.
Vecellio T.: v. *Tiziano*.
Vega (de) L., II, 141.
Vegezio, 82.
Veniero D., 393.
Verato (attore), II, 183.
Verri A., II, 349, 365, 409.
— P., II, 343, 347, 365, 385, 409.
Vespucci A., II, 18.
Vico G. B., II, 282, 285-302 (*Autobiografia*, 285-90; *De antiquissima*, 291-2; *Scienza nuova*, 293-302), 303, 304, 307, 308, 311, 315, 317, 333, 375, 389, 391, 397, 399, 403, 406, 407, 422.
Vida G., 391, 418; II, 46.
Vieusseux G. P., II, 420.
Vigne (delle) P., 12.
Villani F., 120-1, 276.
— G., 99, 108, 109, 120-1.
— M., 120-1.
Villifranchi G., II, 194.
Virgilio, 26, 48, 52, 57, 74, 76, 148. 169, 180, 247, 248, 249, 274, 277, 283, 284, 292, 296, 299, 326, 338, 342, 343, 344, 345, 348, 350, 352, 354, 356, 388, 392, 407; II, 2, 19, 40, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 156, 157, 165, 166, 169, 170, 178, 330, 331, 366, 382.
Visconti E., II, 410.
Vite dei santi, 74.
Vita del beato Colombino, 307.
— *di Alessandro il macedone*, 366.
— *di Enea*, 366.
— *di santa Margherita*, 103.
Vitruvio, 376.
Viviani V., II, 252.
Voiture, V., II, 120.
Volta (della) A., II, 120.
Voltaire 164, 270; II, 303, 316, 329, 343, 348, 353, 371, 376, 384, 393, 396.
Vulteio E., II, 285.

Young Od., II, 349.

Zani V., II, 277.
Zappi G. B., II, 200.
Zeno A., II, 277, 328, 353.
Zenone, II, 287.
Ziletti F., II, 276.
Zilioli G. B., II, 276.

INDICE DEL SECONDO VOLUME

XIII — L'« Orlando furioso » . . . . p. 1

Versi latini e rime italiane dell'Ariosto: imitazioni e giuochi letterari — L'imitazione latina e le commedie dell'Ariosto. Inferioritá di esse rispetto ad altre commedie del Cinquecento — Qualche bel tratto sparso — Vita e indole dell'Ariosto — Comicitá nell'una e nell'altra, espressa nelle *Satire* — Valore artistico delle *Satire* — Abbassamento della terzina a metro comico — Genesi dell'*Orlando*. Serietá con cui fu concepito e lavorato — Ma serietá derivante dal puro sentimento dell'arte — Contrasto tra l'Ariosto e Dante — Il mondo cavalleresco nel Rinascimento e in Italia: mondo senza serietá, di mera immaginazione: ideale della cortesia — Mancanza di unitá e di ordine nel poema ariostesco, come vera unitá e vero ordine — Tela dell'*Orlando* — Libertá e individualitá della vita cavalleresca: spirito d'avventure e capricci di passione — Il soprannaturale come macchinario — Naturalezza che l'Ariosto dá a questo suo mondo — Perfezione della rappresentazione e finitezza della forma — La « chiarezza omerica », la semplicitá o la « divinitá » dell'Ariosto — Assenza in lui di maniera — La storia della « rosa » nel Poliziano e nell'Ariosto — Aspetto di sogno che serba il suo poema — Emozioni subitanee e fugaci, senza scosse profonde e senza strazio — Brandimarte e Fiordiligi, Zerbino e Isabella — Le comparazioni: loro ufficio — Le descrizioni degli spettacoli naturali, senza sentimento della natura — Le riflessioni e sentenze — Ancora l'Ariosto e Dante — Leggerezza apparente della nuova letteratura, di cui l'*Orlando* è il capolavoro — Ma sotto quell'apparenza c'è lo spirito negativo e dissolvente, lo spirito del Boccaccio: il comico — Il riso dell'Ariosto —

L'ironia: Orlando, Astolfo, Angelica, ecc., e le loro avventure: la discordia dei cavalieri — La rozzezza di Rodomonte e la virtú di Ruggiero: inferioritá di Ruggiero — Fantasie infantili descritte col risolino di un secolo adulto — Tra il serio e il ridicolo — L'Ariosto e il Cervantes — L'*Orlando*, per arte, l'opera piú perfetta della immaginazione italiana: per l'ironia del suo contenuto, colonna luminosa nella storia dello spirito umano.

XIV — La «Maccaronea» . . . . p. 43

Vita e carattere del Folengo — Beffa delle forme religiose e cavalleresche — Primo tentativo del Folengo: l'*Orlandino* — Concetto: la difesa delle inclinazioni naturali — Rozzezza della forma letteraria — Genesi della lingua maccheronica — Rapporti tra il *Baldo* e l'*Orlandino* — Tela del *Baldo* — Parodia degli eroi cavallereschi — Satira delle credenze e istituzioni religiose e sociali — Mancanza di qualsiasi fede e coscienza — Rari segni di aspirazioni serie — La parodia nella lingua — Lo stile: realismo immaginoso e umoristico — La concretezza delle rappresentazioni: Folengo e Dante — La negazione totale come conclusione del poema — Satira della Chiesa e dei suoi istituti — La *Moscheide* — La *Zanitonella* — Motivi positivi che si delineano nell'opera del Folengo.

XV — Machiavelli . . . . p. 57

I. — Vita e carattere del Machiavelli — Rime di lui: povertá di forma, profonditá di osservazione e giudizio — Sua prosa letteraria: contrasto con quella politica — Politica fiorentina — La libertá e l'indipendenza — Censure pedantesche mosse al *Principe* — Il fatto della corruttela italiana — Contrasto dell'ideale del Machiavelli con l'ideale medievale e con quello del Rinascimento. Modernitá di esso — L'operositá terrena — Il concetto della patria — Il comune e lo Stato — La patria come divinitá, superiore alla morale, e che si assoggetta la religione — La « virtú » contro le virtú ascetiche — La gloria — Il corso delle nazioni, e la forza delle cose — Diversitá dell'idea di Roma nel medioevo e nel Machiavelli — Lineamenti del mondo politico moderno — La religione, esclusa dalla temporalitá — Il nuovo ideale etico: non il santo, ma il patriota — Il nuovo principio e il nuovo metodo del pensare: la cosa effettuale, e la fine della forma scolastica — La nuova prosa: la forma delle cose: soppressione della letteratura — Mancanza di organismo nella prosa

trecentesca, e organismo fattizio in quella cinquecentesca: organismo reale in quella del Machiavelli — Le *Storie fiorentine*: logica degli avvenimenti — I *Discorsi*: gli uomini quali sono nella realtá: la mediocritá, il difetto di virtú o di energia. Arte di governo: precisione degli scopi e virtú dei mezzi — Il *Principe*: i mezzi di serbare il principato: lezione di energia — Intelligenza e fiacchezza nell'Italia del Rinascimento — Severo giudizio del Machiavelli su uomini e cose della vita italiana — Il principe italiano come redentore dalla corruttela — Sentimento poetico e illusioni nel Machiavelli — Ironia e spirito di osservazione — La *Mandragola*: somiglianza e differenza dalla *Calandria* del Bibbiena — Non caso, ma logica di caratteri — I personaggi — Freddezza osservatrice del Machiavelli: difetto artistico della *Mandragola* — La *Mandragola* e la letteratura moderna — Machiavelli e il machiavellismo — Epilogo dei concetti fondamentali del Machiavelli — Quel che è vivo e quel ch'è morto del machiavellismo: costanza dei fini, transitorietá dei mezzi.

II. — Prosecuzione ideale del machiavellismo: gli scrittori politici e i naturalisti — Francesco Guicciardini — Medesimezza di aspirazioni ideali col Machiavelli — Ma teoreticitá di codeste aspirazioni: accomodantismo pratico: la cura dell'interesse particolare: la «saviezza» — L'«uomo positivo» — Medesimezza della base di osservazione; ma conclusione individualistica ed egoistica — La *Storia d'Italia*: ricerca dei motivi riposti, spregiudicatezza — La prosa semplice e robusta dei *Ricordi* e quella della *Storia*: la preoccupazione letteraria — Limite della *Storia* del Guicciardini nello scorgere i motivi dell'individuo e non vedere l'insieme — Orizzonte piú largo nel Machiavelli: intravvedimento delle leggi della societá e del genere umano — Machiavelli e Guicciardini: questi, qualcosa di perfettamente finito e chiuso in sé; l'altro, punto di partenza per l'avvenire.

XVI — Pietro Aretino . . . . p. 113

Il mondo guicciardiniano dell'egoismo: espressione estrema, l'Aretino — Sua vita e carattere — L'audacia e il successo — I suoi appetiti e le forze per soddisfarli — La letteratura come speculazione industriale: libri osceni e vite di santi — Non malvagio per natura, ma per bisogno e calcolo: sue qualitá buone — Sua importanza come scrittore — Il meccanizzamento della cultura, della forma letteraria e della lingua: la pedanteria — L'Aretino contro l'ipocrisia e la pedanteria: sua indipendenza critica — La critica delle arti

figurative: il sentimento della natura pittorica — Il suo scrivere parlato — E il suo scrivere prezioso, pur solcato da lampi geniali — I suoi imitatori — Le commedie del Cinquecento (G. M. Cecchi) e quelle dell'Aretino — Si beffano di ogni regola — Rappresentazioni del mondo furfantesco.

XVII — Torquato Tasso . . . . p. 135

I. — Machiavelli, Ariosto e Aretino, tre aspetti della vita italiana — Fine dell'indipendenza, libertá e primato storico d'Italia — Mancanza di coscienza della catastrofe avvenuta: soddisfazione nell'Italia spagnuolo-papale — Il concilio di Trento e la riforma cattolica: opposizione tra cattolicitá e mondo moderno — L'assolutismo politico — Non fede e non moralitá: forma vuota — Resistenze individuali: il Socino — Differenza dagli altri paesi cattolici (Spagna e Francia): mancanza in Italia di lotte religiose — Meccanizzamento — L'accademia della Crusca e la lingua — L'arte dello scrivere e le regole: lo Speroni — Grammatiche, rettoriche, comenti, traduzioni, imitazioni — Il Cellini, ultimo degli scrittori spontanei.

II. — La *Gerusalemme liberata* — Il mondo che l'attornia non piú poetico, ma critico: educazione e preoccupazioni letterarie del Tasso — Il suo ideale: un poema eroico, di spiriti religiosi, storico e verisimile, logicamente architettato — L'accoglienza che le fecero i critici: le polemiche sulla *Gerusalemme* — Le difese e l'acquiescenza del Tasso: la correzione della *Liberata* nella *Conquistata* — La poetica del Tasso: sostanziale identitá con quella dantesca — Il suo concetto del poema epico — Ma, come in Dante, dissidio in lui tra il critico e il poeta — Suo carattere: contrasto di pagano e di cattolico — Impressionabilitá, tenerezza, entusiasmo, malinconia — Il Petrarca e il Tasso: somiglianza e differenza della loro malinconia — Impossibilitá di un poema religioso nell'Italia postridentina — Il Tasso colto ed erudito, ma non pensatore: sua religione all'italiana, dommatica, tradizionale e formale — Il fondo del suo spirito, fantastico e idillico: la religione come aggiunta — Pallidezza del Goffredo e vivacitá dell'Armida — Vano sforzo del Tasso per attingere la religione e la storia — Gli episodi del poema come la vera sostanza poetica: loro natura romanzesca e ariostesca — Sopra essi, subiettivitá, lirismo e musicalitá: il nuovo mondo poetico del Tasso — Il sentimento idillico nella letteratura italiana — Differenza dallo stile dell'Ariosto: l'influsso petrarchesco — Caratteri e situazioni — Il trionfo della virtú sul piacere:

trionfo soltanto allegorico, laddove nella rappresentazione del piacere si sviluppano le facoltá idilliche del poeta — La donna dantesco-petrarchesca: Sofronia, Clorinda; e la donna tassesca: Erminia, Armida — La natura incantata o il paradiso voluttuoso, e la selva incantata: il mondo elegiaco-idillico del Tasso, condensato e accentuato — Musicalitá: il fantasticare dell'anima tra molli onde di melodia malinconica e voluttuosa: carattere meridionale — Come le si congiungano la concettositá, il parallelismo, l'antitesi: l'orpello del Tasso — Il Tasso, poeta di transizione, tra reminiscenze e presentimenti, e martire inconscio della tragedia della decadenza italiana.

XVIII — Marino . . . . p. 177

Ancora del Tasso — Il mondo idillico dell'*Aminta* e i suoi precedenti — Il *Torrismondo* e le *Rime* — I *Dialoghi* e il pensiero del Tasso, chiuso alla libera investigazione — Dall'*Arcadia* del Sannazaro alla nuova *Arcadia*, il *Pastor fido* — L'idillico e il comico — Le farse popolari e la « commedia dell'arte » — L'idillico e la vita cortegiana — G. B. Guarini — Le polemiche sul *Pastor fido* e il concetto del dramma moderno: importanza del Guarini come critico — Tela del *Pastor fido* — Mancanza di drammaticitá: lirismo e musicalitá — Inferioritá del Guarini rispetto al Tasso nel profondo sentimento — Immaginazione e orecchio musicale — Condizioni spirituali alla fine del Cinquecento — Perfezione tecnica raggiunta dalla letteratura italiana, e riconosciuto primato di questa in Europa — Significato del Seicento: novitá cercata, e perciò conferma dell'esaurimento interiore — Il Tassoni, il Bracciolini, il Redi — La critica negativa e vuota: i *Ragguagli* del Boccalini, le *Satire* del Rosa — Abbondanza e insipidezza dei poemi eroici — Il Chiabrera: nullitá del contenuto, deficienza nel senso della forma: novitá meccaniche — Il Filicaia: la vuota poesia politica — La Firenze di Dante, del Machiavelli e di Michelangiolo, divenuta madre di parole — Pompositá, affettazione e civetteria: il Guidi, lo Zappi, il Lemene, e l'epigono Frugoni — La reazione arcadica: tentativo di riacquistare la naturalezza, variando materie e forme estrinseche — G. B. Marino, il re del secolo: il secolo nella maggior forza e chiarezza della sua espressione — I precedenti del concetto del suo poema: dall'*Amorosa visione* all'*Adone* — Mancanza di ogni interesse: vita tutta materializzata e allegorizzata — La storia della « rosa » dal Poliziano al Marino — Il « pastore » nel Tasso e

nel Marino — Novitá tutta in combinazioni soggettive: immaginazione, e facile e briosa vocalitá di suoni — Sensualitá — Caratteri generali della letteratura di decadenza — La prosa, e il Marino della prosa: Daniello Bartoli — La lingua classicizzata: erudizione e frasario — Stessa coltura e contenuto nel Segneri — Sguardo sul cammino della vita e letteratura italiana dal Boccaccio al Marino — La parola fine a se stessa, e le accademie — Si stacca dalla parola il suono o la musica — Origine del melodramma od « opera ».

XIX — La nuova scienza . . . . p. 215

I. — Necessitá di un nuovo contenuto per una nuova letteratura — Preparazione di esso nel nuovo mondo della scienza — I nuovi filosofi o gli « uomini nuovi » nel Cinquecento: movimento puramente intellettuale — La reazione cattolica: non riesce del tutto a soffocarli — Sono essi il cuore d'Italia e i germi della vita nuova — Giordano Bruno: sue forze pratiche e speculative — Suo primo atteggiamento: ribellione e negazione. Il *Candelaio*: opera di critico e non di poeta — Satira della letteratura-pedanteria, della scienza-impostura e dell'amore-bestialitá — I dialoghi satirici — Forme letterarie tradizionali, nelle quali è avviluppato; e libertá della sua speculazione — La deduzione dell'enciclopedia dalle idee prime: lullismo — Attraverso esso, il concetto della coincidenza della serie intellettuale con la naturale (*De umbris idearum*); e il superamento del dualismo medievale — La sua metafisica — Rivendicazione della materia: materialismo giovanile — La forma — Dio, lasciato ai teologi — L'anima del mondo, creatrice del mondo — Forma e materia distinte logicamente, une realmente — L'universo, uno infinito immobile — Reazione contro l'estranaturale, l'estramondano e l'ascetismo — Etica: l'amore del divino: l'eroico furore — Elementi contrastanti: filosofia in fermentazione — Tratti fondamentali: il divinizzamento della natura; la vita attiva; religiositá di Bruno — Il suo pensiero, sintesi ancora inorganica della scienza moderna — Rimane inefficace e ignoto in Italia.

II. — Gli « uomini nuovi », apostoli e martiri della filosofia — Bernardino Telesio, il « primo » degli uomini nuovi: ribellione all'autoritá e osservazione della natura — Tommaso Campanella: sua giovinezza e prime opere — G. B. della Porta — Incontro e relazioni del Campanella con Galileo — Concordanza tra i due e diversitá nell'atteggiamento intellettuale, pratico e letterario — Congiura e prigionia del Campanella — Processo di Galileo — Il persistente primato d'Italia

nelle scienze positive: la scuola di Galileo — L'indirizzo filosofico, continuato dal Campanella — Spirito poetico nel Bruno e nel Campanella — Sintesi anche piú ricca e contradittoria in questo secondo — Sensismo, e facoltá religiosa — *Simili contraddizioni nelle idee politiche: il papa come sovrano e il sovrano come sapienza e ragione*: la Cittá del Sole — Critica della societá esistente: sofisti, ipocriti e tiranni — Ideale politico: forma di democrazia cristiana — Il Bruno e il Campanella precorrono l'uno il razionalismo, l'altro il neocattolicismo moderno — Le idee critiche del Campanella e le sue poesie — Vagheggiamento di una riforma della societá.

III. — Lo stesso spirito, come pensiero politico, in Venezia — Scrittori politici italiani succeduti al Machiavelli: il Botero — Paolo Paruta — Avversione alla curia e al gesuitismo: simpatie per la Riforma; asserzione dei diritti dello Stato — Paolo Sarpi — La *Storia del concilio di Trento* — Serio proposito di oggettivitá storica e irrompente soggettivitá razionalistica — La forma letteraria: comparazione con quella della *Storia* del Pallavicino — Sostanziale unitá di spirito in *Machiavelli, Bruno, Campanella, Galileo e Sarpi.*

IV. — Impossibilitá per la Chiesa cattolica di assimilarsi le nuove idee e tendenze: motivi politici: la restaurazione come reazione — Formazione, a servigio di essa, della cultura e della morale gesuitica — La politica del gesuitismo — Il gesuitismo come naturale portato della storia e, perciò, progresso — La diffusione della cultura in Italia: economisti, giuristi, antiquari, eruditi, geografi — La pace d'Italia: distacco dalle lotte intellettuali e politiche europee — Continuazione del moto intellettuale italiano fuori d'Italia: Bacone, Cartesio e la filosofia del secolo decimosettimo: rivoluzione scientifica, religiosa, politica — In Italia, Arcadia ed erudizione — Opinione europea sulla decadenza scientifica d'Italia: coscienza di questa nella stessa Italia: servilitá verso gli stranieri e lenta penetrazione della scienza straniera.

V. — Il nuovo serio movimento italiano esce dal seno *dell'erudizione — La critica: il Muratori e il Maffei* — G. V. Gravina — F. Bianchini — L'erudizione barocca e accademica; il Salvini — L'ambiente intellettuale nel quale crebbe Giambattista Vico — Formazione umanistica ed erudita del Vico: la meditazione sul passato — Contatto col pensiero europeo: resistenza del Vico — Sua avversione a Cartesio e alla leggerezza della scienza moderna — Rivoluzionario, che si crede retrivo — Efficacia su lui di Bacone e di Grozio —

Sua critica del principio cartesiano — La storicitá contro l'intellettualismo cartesiano — La coscienza del genere umano: la *Scienza nuova* — Lo sviluppo dell'umanitá da senso a mente: i corsi e i ricorsi: la storia ideale eterna — La nuova metafisica — La dimostrazione *a posteriori* del nuovo concetto: l'erudizione vichiana — Critica e rinnovamento della storiografia: studio delle lingue, dei miti, della poesia, del costume — Assorbimento della veritá cartesiana — La *Scienza nuova* come la *Divina commedia* della scienza: sintesi del passato, che apre l'avvenire — Il Vico contro l'antico e il moderno: il suo punto di vista superiore: la sua conciliazione — Contrasto con le tendenze battagliere e distruttive dei suoi tempi — Limiti del Vico: non concepisce il progresso, non bene intende il medio evo e l'etá moderna: sua timiditá religiosa — Effetti formidabili che escono piú tardi dalle sue speculazioni — Inefficacia e oscuritá del Vico ai suoi tempi.

VI. — Il secolo decimottavo trae le conseguenze dalle premesse ideali del secolo precedente — Veste popolare della scienza: la riforma della societá secondo ragione: preparazione della rivoluzione — Lotta contro la vecchia societá: la borghesia contro le classi privilegiate: carattere cosmopolitico della lotta — Caso particolare di essa: la lotta giurisdizionale: borghesia e monarchia contro la curia romana — I giurisdizionalisti napoletani — Pietro Giannone, e la *Storia civile del regno di Napoli* — La polemica nella storia — Il Giannone e il Vico — Passaggio dalla *Storia civile* alla piú radicale negazione del *Triregno* — Liberalismo cortigiano — Sviluppo da questo del moto riformistico e rivoluzionario — Filosofi, filantropi, spiriti forti — La propaganda, l'apostolato, la nuova fede — La nuova scienza si trasmuta in letteratura.

XX — La nuova letteratura . . . . p. 321

I. — L'ultimo poeta della vecchia letteratura: Pietro Metastasio — Educazione letteraria classicistica datagli dal Gravina — Ma esso ritrova se stesso, mettendosi nella linea di svolgimento dell'*Aminta* e dell'*Adone* e dell'idillismo arcadico: le canzonette del Rolli — Primi versi del Metastasio — Suoi primi tentativi teatrali: l'*Angelica* — Il melodramma: lo Zeno — Intenzioni tragico-graviniane del Metastasio: nel fatto, dramma tra musicale e poetico — Popolaritá del Metastasio — Esame della *Didone abbandonata* — Poesia del Metastasio idillica, elegiaca e comica, come la vita italiana — L'eroismo da scena e la comicitá — Poesia della vita superficiale: sua genialitá — Chiarezza dell'arte metastasiana —

Dissoluzione della vecchia societá e della vecchia poesia italiane.

II. — Formazione della nuova societá — Decadenza del letterato, sostituito dal « bello ingegno » o « bello spirito »: « cose e non parole » — Rigenerazione della critica ed efficacia degli esempi francesi e inglesi: Baretti, Algarotti, Bettinelli, Cesarotti, Beccaria, Verri — Forme spigliate e correnti; giornalismo — Eccessi nell'ammodernamento dei giudizi e della forma letteraria; la via di mezzo: Gaspare Gozzi — Dispute sulla lingua: il Cesarotti, il Napione, il Cesari — Beccaria e il saggio sullo *Stile* — Impressione che produsse l'*Ossian*: letteratura francese e inglese in Italia: Mercier, Rousseau, Young, ecc. — Imitazioni: romanzi e drammi: il Chiari — Da questo movimento esce il Goldoni; e, come reazione contro la modernitá, Carlo Gozzi: la commedia borghese e la commedia popolana.

III. — *Carlo Goldoni: suoi cominciamenti* — L'idea della riforma goldoniana: contro il fantastico, il gigantesco, il declamatorio e il rettorico: il ritorno alla natura, ossia all'osservazione — Efficacia sul Goldoni della *Mandragola* e delle commedie del Molière: la commedia di carattere — Chiara visione della riforma, e transazioni pratiche — Felice sviluppo nelle sue commedie dei caratteri nelle situazioni e nei dialoghi — Ma scarso approfondimento, negligenze e volgaritá — Tuttavia, la sua opera è il punto di partenza della nuova letteratura — Carlo Gozzi: sua difesa delle maschere e delle forme letterarie tradizionali, e, attraverso essa, restaurazione del mondo fiabesco e del prodigioso popolare — Romanticismo prematuro e contraddittorio, e perciò letterario e artificiale nell'esecuzione — Prevalenza dell'indirizzo goldoniano.

IV. — Mancanza nel Goldoni di sentimento e fede — Elaborazione in Italia di un nuovo contenuto spirituale — *Nel mezzogiorno, accanto alla musica, la speculazione civile:* Galiani, Filangieri, Pagano — Milano, centro intellettuale e politico della vita nuova: i « Trasformati »: polemiche contro i toscaneggianti: il Passeroni — Giuseppe Parini: per il nuovo contro la moda: sua forza morale, superiore all' intellettuale — Rinnovata svietá conferita alla poesia e alla forma letteraria: ripresa degli spiriti di Dante e del Machiavelli — L'uomo nuovo nella societá vecchia: donde contenuto lirico e satirico — Vena d'idillio e di filosofia: le *Odi* — L'ironia: il *Giorno* — Rinascere della parola dalla musica — Passaggio dall'ironia all'ira, al disgusto al disprezzo: Vittorio Alfieri — Vita giovanile di lui — Suoi propositi di creatore della tra-

gedia e redentore d'Italia, non potendo con l'opera, coi versi — Suo stile energico fino alla durezza e pieno di senso — La sua tragedia come conflitto di forze individuali: non esce dal quadro della tragedia francese e dalle idee del secolo decimottavo — Espressione delle lotte di quel secolo, aggiuntovi dall'Alfieri il proprio « furore » — Costruzione delle sue tragedie — Sue figure tragiche, non astrazioni ma fantasmi appassionati — La nuova letteratura nella sua piú alta esagerazione: ruggito di non lontane rivoluzioni — Effetti della tragedia alfieriana: la moda del declamare contro i tiranni — Il poeta della nuova moda, il segretario dell'opinione dominante: Vincenzo Monti — Splendide qualitá di artista nel Monti, e mancanza di forza morale e di virtú poetica.

V. — Ugo Foscolo — I grandi avvenimenti della fine del secolo decimottavo e del principio del seguente — I francesi in Italia: Napoli e la repubblica (V. Cuoco); Milano e i patrioti italiani — Apparizione del *Iacopo Ortis* — Il disinganno patriottico e la disperazione: crudezza di quel libro — Malinconia e vita attiva nel Foscolo giovane: i sonetti e le odi — I *Sepolcri*: prima voce lirica della nuova letteratura — Reazione alla logica rivoluzionaria, non in nome della religione, ma per vivo senso dell'umanitá e della sua storia, collegata con la famiglia, con la libertá, con la gloria — La forma dei *Sepolcri* e il verso sciolto — Fine del Foscolo poeta: le *Grazie* — Il Foscolo critico — Risorgere delle investigazioni filosofiche e storiche — Elementi contradditorii nel Foscolo.

VI. — L'anno 1815 e la reazione, non solo politica, ma filosofica e letteraria: il diritto divino, il cristianesimo, il medio evo — Ma corta durata di essa: sua rapida corruzione — Compromesso con le idee del secolo decimottavo: la rivoluzione ammaestrata dalla esperienza e disciplinata: il neocattolicesimo e la monarchia per « grazia di Dio » e « volontá del popolo » — La veritá come divenire e storia — Primo periodo del movimento: romanticismo — Alessandro Manzoni e gl'*Inni sacri*: loro contenuto, non il soprannaturale come tale, ma la conciliazione del paradiso cristiano con lo spirito moderno — La cornice e il quadro: il *Cinque maggio* — Il movimento teologico si cangia in filosofico: l'idealismo assoluto, e lo spirito come storia: Hegel — La fede nel progresso: la borghesia, e il partito liberale moderato — La critica letteraria: l'idea e la sua manifestazione sensibile: il filosofismo — La storia: la filosofia della storia e le ricerche storiche; dualismo

e cooperazione di tendenze: il risorgere della fama del Vico — Influsso del senso storico sulla critica e sull'arte: la poesia popolare.

VII. — Il movimento romantico in Italia — Milano: il *Caffè* e il *Conciliatore*: vecchia e nuova generazione: poeti, storici, critici, filosofi, economisti, letterati — Le contese letterarie tra classici e romantici — Differenza del romanticismo in Germania e in Italia: colá, graduale formazione del nuovo pensiero europeo; qui, non altro che lo sviluppo della nuova letteratura sorta col Parini, la continuazione dell'opera del secolo decimottavo — Sentimento piú vivo del reale nel popolo italiano — Tentativi e aspirazioni politiche: il progresso e le riforme — La musica, le dispute scientifiche e letterarie, i romanzi e le tragedie prendono il posto che la politica lascia vuoto — Il Manzoni e la letteratura del Risorgimento — La lirica solitaria del Berchet, espressione della collera nazionale — Il *Primato*, la filosofia italiana e il neoguelfismo — Contraddizione ed equivoci della situazione — La Toscana e la poesia del Giusti, che scopre il lato comico di quel movimento dottrinale-politico — Lo scetticismo e il pessimismo di Giacomo Leopardi: il senso del mistero e l'energico sentimento del mondo morale — La rinnovazione spirituale: la critica sará l'istrumento di essa — Disfacimento del sistema teologico-metafisico-politico, che ha accompagnato il Risorgimento nazionale italiano, ed esaurimento delle sue forme letterarie — Necessitá per l'Italia di cercare se stessa, di riconoscere le sue forze e le sue debolezze, di assimilarsi e trasformare la coltura moderna in coltura propria, e di rifarsi una vita interiore, dalla quale uscirá una nuova letteratura.

Nota . . . . p. 425

Indice dei nomi . . . . p. 445